Die Verseinlage

in der

Prosadichtung der Romantik.

(Teil II, Abschnitt 2: Tieck).

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
GENEHMIGT
VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BERLIN.

Von
Paul Neuburger
Dr. iur. et rer. pol.
aus Aschaffenburg (Bayern).

Tag der Promotion: 12. August 1911.

Referenten:

Professor Dr. Erich Schmidt.
Professor Dr. Gustav Roethe.

Mit Genehmigung der hohen Fakultät kommt hier nur Teil II, Abschnitt 2 der ganzen Arbeit zum Abdruck. Der Rest wird in der von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt herausgegebenen Sammlung „Palaestra“ erscheinen.

Göttingen.
Druck der Dieterich'schen Univ.-Buchdruckerei
(W. Fr. Kaestner).

Berlin.
Mayer & Müller.
1911.

2. Abschnitt. Tieck.

1. Kapitel.

Die Jugenddichtung.

1773 ist das Jahr, in dem die Blätter von deutscher Art und Kunst und der Götz erscheinen, zugleich mit Nicolais Sebaldus Nothanker. In diesem Jahr wird Ludwig Tieck geboren. Seine Knabenzeit fällt in die Epoche, da der Werther samt seinem schwächlicheren Nachfahren, Millers Siegwart, den Triumphzug durch Deutschland hält, und die Lenz, Klinger und Wagner zum wütenden Vorstoß gegen die herrschende Verstandeskultur ausholen, da die Aufklärung im Nathan das hohe Lied der Toleranz singt, im Oberon den Ritt ins alte romantische Land wagt und in ihrer grandiosesten Ausprägung, der Kritik der reinen Vernunft, zugleich den Samen in eine neue Zeit streut. Es ist die Periode, die die ersten Fanfaren des Räuberdichters und auch noch die Herauf läuterung der beiden größten Vertreter des Sturms und Drangs bis zur Schöpfung des Carlos und der Iphigenie erlebt. An dem Hochsitz des deutschen Rationalismus, zwischen Stoß und Gegenstoß, wächst der junge Tieck heran. Aus einer Häuslichkeit, vom Geiste guten aufgeklärten Berliner Bürgertums regiert, aus einer Schule, die ein typischer Vertreter der herrschenden Tendenzen leitet, wird der Gymnasiast in Reichardts Haus, in einen Zirkel gezogen, wo man Goethe, dem Gotte

der neuen Zeit, Opfer bringt. Seine frühe Lektüre treibt ihn hin und her zwischen dem Don Quixote, den jede der beiden Richtungen in ihrem Sinne lesen konnte, und Shakespeare, dem doch nur bedingt Anerkannten, zwischen der aus diesem aufgesproßten Saat, Götz und den Räubern, aber auch der Ritter- und Spukliteratur, die Greuel und Geheimnisse häufte, und den Produkten der Aufklärung, die keine Wunder noch Rätsel in der Welt sahen. Der früh bewegliche Geist war zum Aufnehmen und zum Produzieren gleich gewandt, aber zum ästhetischen Unterscheiden konnte er unmöglich schon reif sein. Bald huldigte er Shakespeare, den er doch hauptsächlich von seiner anmutigen Seite sah, in einem Dramolet, das mit Glück dem Meister auf diesen Pfaden zu folgen suchte und in verschiedenen Rhythmen spielte. Bald zeigte er seine Formgewandtheit in Singspielen nach dem herrschenden Geschmack und legte seinen unreifen Grübeleien, die sich doch kaum aus dem Problemkreis der Aufklärung hinauswagten, das bei ihr so beliebte Gewand klarer Weisheit, das des Orients, um. Es scheint doch fraglich, ob es den Jüngling, den zwar schon in seinen Knabenjahren der Hamlet Zeit und Ort und herniederströmenden Regen vergessen ließ, den aber auch noch in der Universitätszeit die Schauerstimmung des „Marquis“ Grosse der Raserei nahebrachte, mehr Mühe kostete, auch in die pappene Rüstung der Helden von der Erfindung seines Lehrers, des Vielschreibers Rambach, zu schlüpfen, ob es ganz berechtigt ist, sich mit Haym (Romant. Schule [2], 1906, S. 29) darüber zu entrüsten, daß er dadurch „um seine literarische Unschuld gebracht, ... um das Gefühl . . . . . der Heiligkeit der ersten Regungen des poetischen Genius betrogen“ worden sei. Frühe Leichtigkeit der Produktion vermag selten peinlich zu prüfen, ob der Rahmen, den sie für ihre Empfindungen sucht, echtes Metall sei. Um wieviel weniger in einer Epoche so verwirrender literarischer Gärung ein Talent, in dem kaum je lyrischer Bekenntnisdrang die eigene Form

suchte, das zwar seine Phantasie weit schweifen ließ, aber fast nie, ohne ihr durch eine konstruierte Situation, einen gegebenen Charakter die Anregung geliehen zu haben.

Der Roman „Die eiserne Maske“, den Rambach unter dem Pseudonym Ottokar Sturm (Frankfurt u. Leipzig 1792) herausgab, war ein echtes Kind der wüsten Literatur der Zeit. Er behandelt das vielbeliebte Motiv der feindlichen Brüder, in eine Welt verlegt, die „die Hauptideen“ von Ossians Gesängen beibehält und, was in diesen, da sich aus ihnen doch „kein vollkommenes Gemälde der Sitten jener Zeit“ ergebe, fehlt, durch „Gebräuche des Ritteralters“ ersetzt, „welche den Ossianischen noch am ähnlichsten sind“ (Vorrede). Es ist der Stil des Sturms und Drangs, mit manchem Anklang an Schillers Räuber. Diese Welt ist dem jungen Tieck aus Lektüre und eigener Produktion wahrhaftig nicht fremd. Schon früher hat er sich an Ritterstücken im traditionellen Geschmack versucht[1]) und nachher noch in Adalbert und Emma eine Geschichte gleicher Art geschrieben. Die „psychologischen Motive“, von denen er (Schr. 6, X) angibt, daß sie ihn eigentlich bewogen hatten, die letztgenannte Geschichte „im Ton der Vorzeit“ niederzuschreiben — noch der Tieck von 1828 konnte von diesen Erzählungen, die nur die Maske der Vorzeit tragen, so sprechen, — kennen wir nicht, denn Rambach, der Herausgeber auch dieser Sammlung, hat sie weggeschnitten. Aber auch jene Arbeit, auf die der Gymnasiast ein paar Flicken setzen und an der er die letzten Stiche tun durfte, weil der Lehrer ihrer wohl überdrüssig geworden war, diente ihm ja als Vehikel für seine Psychologie, mag diese sich auch nicht allzuweit aus dem herkömmlichen Gedankenkreis entfernen. Wie einzelne der hier vorkommenden Motive sich im Abdallah und in Adalbert und Emma wiederfinden[2]), so hat er die Schauer

1) Vgl. Regener, Tieckstudien (Rostocker Diss. 1903).

2) S. 217 sieht Ryno im Traum die Gestalt Malwinas. Er küßt

des von der Gewissensangst Geschüttelten immer wieder in seinen folgenden selbständigen Werken ausgemalt, spukhaft-grausige Stimmung ist ihm immer lieb gewesen und sie in seiner Dichtung hervorzurufen, blieb eine seiner stärksten künstlerischen Fähigkeiten. Die Schlußszene (Nachg. Schr. 2, 3 ff.) zu schreiben, in der der Bösewicht Ryno den Lohn für seine Verbrechen erhält, muß ihm eine Lust gewesen sein. Die zwei von den eingelegten Gesängen (1, 195 ff.), die noch von ihm herrühren sollen, heben sich unter den übrigen nicht stark hervor. Sie suchen Ossians Ton, und welcher junge Dichter jener Tage hätte den nicht mit voller Anteilnahme seiner Seele suchen können? Sie gehören immerhin zu den Gedichten der eisernen Maske, die darin am glücklichsten sind; Rambachs Bestreben, auch ein schönes, zum Gesang geeignetes Lied einzufügen, — dem er dann auch Noten beigibt, — hat ihn einmal [1]) dieses Ziel ganz vergessen lassen.

Vielleicht hat Tieck an der Art, wie die von ihm verfaßten Gesänge in die Handlung gestellt und mit der umgebenden Prosa verbunden sind, gar keinen Anteil. Seine ersten dramatischen Versuche hatte er mit Liedern geschmückt, das früheste erhaltene Prosastück, das orientalische „Idyll“ Almansur, hat wie die Schriften Wielands und anderer, die dies Kostüm lieben, keine Poesien. In der Sphäre aber, der die eiserne Maske entstammt, war die Verseinlage herrschende Mode geworden. So tritt Tieck in einem Werk, mit dem ihn eigenes Schaffen verbindet, diese Eigentümlichkeit nahe, ohne daß ihm die

---

sie — und es ist ein Molch. „Er umarmte Malwina zum Wonnegenuß, und hielt seines Bruders kalten, moderduftenden Leichnam.“ Vgl. Abdallah, Schr. 8, 148 und 236 ff. Die Schlußstrophe von Malwinas Lied (S. 118) erinnert an das Gedicht am Ende von „Adalbert und Emma“.

1) Malwinas Lied (S. 118):

Wen der süßeste der Triebe
in dem Wonneschoße wiegt,
wer der holden Gegenliebe
an dem Schwanenbusen liegt . . .

Frage nach ihrer ästhetischen Berechtigung zur Entscheidung vorgelegt worden wäre. Auch Rambach selbst dürfte ihr nicht lange nachgesonnen haben, um so weniger, als die Einlagen das einfachste Mittel waren, das ossianische Kolorit hervorzurufen, mit dem er dem Roman „Reize und zwar neue Reize“ geben wollte. Er hat deshalb auch wirklich ossianisches Gut verwendet[1]). Im übrigen konnte Tieck über den Gebrauch der Einlagen zu künstlerischem Zweck hier natürlich nicht mehr lernen als aus den anderen Romanen dieser Art. Hier ist nirgends eine Verknüpfung oder Motivierung, die über das Alleräußerlichste hinausgeht. Wie Helm und Schild, so gehört Harfe und Gesang zu diesem Milieu, vorzüglich beim festlichen Mahl. Helden und Jungfrauen singen, vor allen natürlich der, dessen Beruf es ist, Ullin, der „Sänger herzerfreuender Lieder“. Mit ihm gemeinsam trägt (124 ff.) ein Verräter, der unter falschem Namen in die Burg eingedrungen ist, ein langes Wechsellied vor, das tiefen Eindruck auf die Zuhörer macht: so wenig innere Beziehung ist zwischen Gesang und Sänger. Dieses Lied — übrigens das eine der von Tieck herrührenden — hat Balladencharakter und ist nicht etwa ein Wettgesang im Sinn der bukolischen Dichtung. Daneben findet sich (48 ff.) noch ein Vortrag mit Gegengesang und (370) ein Totenlied. Alle sind Ausdruck der Stimmung, die ihrer zur Enthüllung meist nicht mehr bedarf. „In einem solchen Augenblicke sang er folgendes Lied“ oder noch einfacher „so sang Ullin in seiner Einsamkeit“, heißt es etwa, wenn die Stimmung dem Leser vorher hinreichend deutlich mitgeteilt ist, im andern Fall wird er plump auf die Bedeutung der Einlage aufmerksam gemacht: „Was ihn dahin (in die Einsamkeit) getrieben hatte, mag er selbst durch die Lieder verraten ....“ (38 ff.). Sie erfüllen diese Mission schlecht und recht auch gegenüber den Personen der Handlung: als Ullin für sich allein

---

1) Lied von Vinwela und Silrik, vgl. Denis III, 74.

seiner Geliebten im Gedicht huldigt, da führt der Klang seinen Freund und Nebenbuhler Carno zu ihm, und dieser entdeckt die ihm bis dahin verborgene Liebe (43). Etwas weniger trivial ist es, wenn Carno sich (465) durch eine Dichtung Ullins dessen Freunden gegenüber legitimiert; ein Versuch zur Individualisierung des Vortrags ist gemacht, wenn (48 ff.) Malwina das Lied singt, das sie Ullin gelehrt hat: „Oft unterbrach sich die Sängerin, bald fehlten ihr die Töne, bald die Worte; bald gab ihr Herz ihr von beiden zu viel.“ Dies Lied hebt sich übrigens ohne Einleitung aus der Prosa heraus, doch geschieht dies höchstens zum Zweck der Abwechslung; die Einführung wird sofort nachgeholt, sodaß die unmittelbare Beziehung hergestellt ist. Was sonst über die Art des Singens gesagt ist, trägt so wenig zur Verlebendigung bei wie die Angaben über die Wirkung vom Althergebrachten abweichen. „Die Harfner endeten,“ heißt es (124 ff., ähnlich 370), etwa „ein tiefes Schweigen herrschte durch den Saal.“ Eine besondere Anteilnahme zeigt sich, indem Malwina tränend in ein „Arme Daura“ ausbricht, aber der Zusammenhang des Inhalts dieses Gesanges mit ihrem Geschick, ebenso wie desjenigen von Silrik und Vinwela, das ihr „wie ein Lied der Weissagung“ tönt, ist doch nur sehr oberflächlich. Wie die Einlagen ohne eine über das Augenblickliche hinausgehende Aufgabe in der Handlung stehen, so ist es nichts weiter als Willkür, wenn einzelne (118 u. a.) erwähnt werden, aber fehlen, und wenn (38) der Verfasser, andere als Bruchstücke bezeichnend, die Pose des Übermittlers historischer Überlieferung annimmt.

Die zweite Aufgabe, die Rambach dem jungen Tieck stellte, die von ihm begonnene Bearbeitung vom „Leben und Ende des berüchtigten Anführers einer Wildschützenbande,“ Mathias Klostermayer, genannt der bayersche Hiesel, für die bei Himburg erscheinenden Taten und Feinheiten renommierter Kraft- und Kniffgenies zu vollenden, mag weniger nach seinem Gefallen

gewesen sein, denn gegen die hier zu vertretende Tendenz der Aufklärung, die den ursprünglich guten Menschen nur durch Umstände und verfehlte Einrichtungen zum Verbrecher werden läßt, regte sich in ihm doch der Widerspruch. Immerhin, die Räuberromantik hatte im Geschmack der Zeit ihren Platz unmittelbar neben der ritterlichen, als Vorlage diente ihm einer jener „von alten Weibern auf der Straße für einen und zwei Groschen“ verkauften Volksromane, nach denen er so gern stöberte, wenn auch diesem nicht hohes Alter den gleichen Reiz verlieh wie den im Peter Lebrecht gepriesenen, und seine Neigung, ohne allzu feste Überzeugung sich über alles lustig zu machen, erleichterte es ihm, die Geschichte im geforderten Geist zu halten und dann am Schluß lachend zu versichern, der „Held“ sei doch „nichts mehr und nichts weniger als — ein Spitzbube“ gewesen. Das Gedicht, mit dem die Urschrift schloß, „ganz im Geschmack der sehr schönen moralischen Lieder, welche allen frommen Christen den Greuel der Schandtaten eines Verbrechers zu guter Letzt noch einmal vorhalten, jeden erbauen und bekehren sollen“, und von dem er (Bd. 1, 333) meint: „Der Leser wird es nicht vermissen“, hat weder der Aufklärer noch der zukünftige Romantiker mit schwerem Herzen weggelassen. Es ist eine Reimerei niederster Sorte, eine von der Geschichte getrennte Grabschrift, die in Alexandrinern noch einmal das Schicksal des Helden schildert und zum Schlusse gar das Publikum vor der Hehlerei von Wildpret warnt. Dennoch ist es nicht unmöglich, um so weniger, als Tieck solche zusammenfassend abschließende Gedichte auch aus Volksbüchern echteren Alters gekannt haben mag, daß hier die Anregung zu den Versen zu suchen ist, mit denen er seine im nächsten Jahr geschriebene „Rittergeschichte“ Adalbert und Emma oder das grüne Band[1]) en-

1) Ritter, Pfaffen und Geister in Erzählungen gesamlet von Hugo Lenz. 1. Bd. Lpz. 1793 (Schr. 8. 281 ff.).

digt. Ein Gedicht, das die ganze Begebenheit erzählt, wird auch hier fingiert, aber nur der Schluß, der Neues hinzubringt, ist mitgeteilt und durch den Satz „Ein Minnesänger sang die traurige Geschichte und schloß mit diesen Versen“ mit der Prosa verbunden. So mag, wie wenig er äußerlich in die Erscheinung tritt, immerhin ein Zusammenhang bestehen zwischen dem groben Epitaph auf den Räuberhauptmann und den Versen, die von der Versöhnung der beiden Liebenden jenseit des Grabes erzählen, in spukhafter Mondscheinstimmung deren Geister beschwören und mit einer deutlichen Reminiszenz an den „Erlkönig“ ausklingen.

Indem er das zu verwirklichen sucht, was er hier nur fingierte, kommt der junge Dichter von selbst dazu, einen frühen Schritt der ganz unorganischen Mischung der Formen entgegenzutun: im „Rosstrapp“ macht er die Verserzählung zum Hauptstück und führt den Minnesinger, der sie vorträgt, in einer Prosaeinleitung ein. Wackenroders ironischer Protest (Werke und Briefe, Jena 1910, 2, 183), vielleicht auch seine Mahnung, die Reimerei sein zu lassen (189), mögen ihren Anteil daran haben, daß er auf diesem Wege zunächst nicht weiter geht und einen anderen einschlägt, auf den ihn gleichfalls die Verwendung der Verse in Adalbert und Emma hinweisen konnte. Sie dienen hier schon einem besonderen künstlerischen Zweck: das Schauerliche der abschließenden Mordszene sollen sie zugleich erhöhen und zu einem sanfteren Verhallen bringen. In Tiecks eigener Dichtung ist damit der Versuch gemacht, die in der Prosa angeschlagene lyrische Stimmung durch die gebundene Rede zu steigern. Der Dichter hat ein seiner Eigenart aufs innigste entgegenkommendes Mittel gefunden. Schon im vorhergehenden Jahr hatte er die ersten Kapitel einer Erzählung niedergeschrieben, die, wiederum in der beliebten orientalischen Tracht, den mannigfachen Grübeleien des Jünglings über Gott und Welt zum Gefäß dienen sollte, ohne daß er auch hier eine andere Ent-

wicklung zu ersinnen vermochte als die in der Aufklärung wurzelnde von der allmählichen Zerstörung einer reinen Seele durch unentrinnbare feindliche Mächte. Einen schauerlichen Gespensterapparat darin anzubringen überredete ihn der Geschmack der Zeit und die eigene Neigung. Der Anfang des Abdallah, dem Jahr 1791 entstammend, ist noch einfach in der Erzählung, er zeigt nur etwa in den philosophischen Gesprächen das überhitzte Pathos der Schillerschen Jugendlyrik, deren Einflüsse in dem Roman neben denen von Goethes Faust auch später zutage treten. Dann aber zwingen die Liebesszene zwischen Abdallah und Zulma, der Gang durchs magische Gefilde und die Schrecken, die den gerichteten Helden zuletzt inmitten des Hochzeitsjubels anfallen, den werdenden Romantiker, all seine Stimmungskünste aufzubieten. Es ist klar, daß dem Neunzehnjährigen nicht die reife Kunst Goethes zur Verfügung stand, sie allein in den Versen zusammenzudrängen. Noch klarer, wenn man bedenkt, daß ihm diese Meisterschaft in der Beschränkung immer versagt geblieben ist und seiner Individualität versagt bleiben mußte. Für den Gesang und Gegengesang des herannahenden Liebhabers und der wartenden Dame (Schr. 8, 83 ff.) findet er Vorbilder genug, so zuletzt noch bei Vulpius, ein entfernteres ja selbst in der eisernen Maske. Aber Tieck setzt mit den Versen ein, erst als er schon mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln (81 ff.) den Zauber der Nacht gemalt hat. Aus den Elementen dieser Prosaschilderung, dem in silbernen Wolken schwimmenden Mond, dessen goldener Schimmer sich über den Fluß ausgießt, der süßen „Wellenmelodie“, die den Liebenden einzuladen scheint, den silbernen Tönen der Nachtigall vom Garten her, ja dem herzklopfenden Harren auf den ersten Klang aus Zulmas Laute, das die Stimmung so sehr verstärkt, fügt er fast mosaikartig das Lied zusammen:

Mondschein winke,
Welle locke . . . . .

Kömmt der Geliebte
Durch die goldnen Fluten?
Sprich aus deiner hohen Palme,
Holde Sängerin der Nacht: . . . . .
Naht er durch der spielenden Wogen Melodie? . . . . .

Von da aus führt ihn seine Phantasie dann etwa noch zu einem neuen abschließenden Bild:

Wie ich harre,
Auf ihn hoffe,
Und die holde Nacht
Neben mir schlummert. —

Oder wenn Abdallah zuletzt (87) leise zurücksingt:

Doch bei dir weilt meine Seele;
Wie die abgerißne Blume
Schwimm' ich durch die blaue Flut.

Daß Tieck auch die nächste Umrahmung der Einlage mit Stimmung zu tränken sucht, ist danach selbstverständlich. „Ein freudiger Schauder fiel mächtig auf Abdallah herab und zuckte pochend bis in die kleinsten Adern —“, als Zulmas Guitarre erklang. „Der letzte Ton verwehte wie ein leises Lispeln im Geständnis der Liebenden. Abdallah horchte noch und die ganze Natur schwieg, als horche sie mit ihm auf neue Melodieen, in lieblicher Stille schmiegte sich der Himmel umarmend um die Erde“. Kurz klingt Abdallahs Gegenstrophe, leise tönen nach dem Liebesgespräch die Abschiedszeilen auf, und wie ein Musikstück klingt das Ganze aus: „Die Töne verklangen in dem leisen Wogengeräusch. — Der Nachen landete“.

Ist hier schon die süße, fast süßliche Natur- und Liebesstimmung der Magelone, so versucht sich Tieck auch schon in jener Erregung gespenstischen Schauers, die ihm später so meisterhaft gelingt, nicht zum wenigsten, weil er auf diesem Gebiet die Wirkung der Sparsamkeit und der bloßen Andeutung erkannt hat. Im Abdallah hat er noch Häufung und plumpe Übertreibung. Aber der Versuch, auch hier (150 f.) den Höhepunkt in den Gesang der geisterhaften Gerippe zu legen, mißlingt, so sehr sich der Dichter bemüht, das durch Anfüllung

mit gräßlichen Drohungen und furchtbaren Vorstellungen, durch Umrahmung mit schrecklichen Bildern, in denen die Stimme der Geister dem „in krampfhaften Zuckungen und Todesschmerzen“ ausgebrüllten letzten Schrei oder dem Gerassel eines Wagens, der zerschmettert von Felsen stürzt, verglichen wird, zu erzielen. Die Schauerstimmung währt schon zu lang, und die unmittelbar gezeichneten Situationen wirkten zu gräßlich, als daß dieses Schreckenslied noch eine Steigerung bedeuten könnte.

Abweichend davon sind in der Hochzeitsszene (231 ff.) die Verseinlagen Träger des Stimmungs*kontrastes*. Während Abdallah, von dem sich eben auch die Geliebte, um derentwillen er den eigenen Vater verraten hat, schaudernd abwandte, von den fürchterlichsten Gewissensqualen gefoltert wird, ruft der Gesang tanzender Sklavinnen immer wiederholt Glück und Freude auf das Haupt des Brautpaars herab; während der Bräutigam schließlich selbst in den Jubel einstimmt, tönt aus dem Mund einer düstern Gestalt eine Strophe von unentrinnbarer Verdammnis; als Abdallah schaudernd rings um sich „Vatermörder“ zu hören glaubt, da lassen auf seinen Ruf immer lautere und wildere Gesänge „stürmenden Wonnegesang“ „an das Sterngewölbe“ schlagen, und als ihn schließlich Gebilde eiskalten Grausens immer fürchterlicher umgeben, da übertönen seine Entsetzensrufe weiche Lieder, die das stille Wandeln des Mondes preisen. Dennoch ist die Scheidung der Stimmungen zwischen Einlage und Umgebung auch hier nicht rein durchgeführt: Tieck hat es nicht vermocht, die den Festjubel schildernden Prosasätze ganz schlicht und frei von Stimmungselementen zu halten, wenn er diese hier auch relativ zurückhaltend verwendet, und hat die Beschreibung von Abdallahs inneren Qualen desto reicher damit ausgestattet [1]).

1) Das vielleicht unabsichtliche Fehlen eines Punktes in der Originalausgabe (S. 347: Sie wandelt still — —
Plötzlich fielen alle Lauten .... auf den Boden),
der in den Schriften (237: „still. — —“) wieder eingesetzt ist, ver-

Die Gefahr, die er von einer ichsüchtigen, alle objektiven Maßstäbe verneinenden Philosophie seiner Seele drohen fühlte, muß eines der tiefsten Erlebnisse des jungen Tieck gewesen sein. Wie weit die Empfindung der Hilflosigkeit den Einwirkungen von außen gegenüber, an deren Allmacht zu glauben sein Zeitalter ihn gelehrt hatte, durch die Hallenser Bekanntschaft mit dem dämonischen Wiesel und dessen unheilvollen Einfluß auf die jüngeren Kommilitonen gesteigert wurde, ist kaum zu sagen. Vielleicht trugen gerade diese Erlebnisse seines ersten Universitätssemesters dazu bei, daß jene Jugendempfindungen sich überschlugen und einer Prüfung unterzogen wurden, der sie nicht standhielten, und die ihm erlaubte, über sie zu Gericht zu sitzen. Groß aber ist der Eindruck dieses ganzen Gedanken- und Erfahrungskreises und auch jenes Menschen, dem gegenüber ihm einzig der Abscheu im Gedächtnis geblieben ist, auf ihn gewesen, größer als er selbst es später zugeben will. Nicht allein, daß er in Halle den Abdallah, von dem er nur ein paar Kapitel mitbrachte, vollendete: das Problem der Jünglingsseele, die durch planmäßige teuflische Arbeit zugrunde gerichtet wird, hielt ihn noch so im Bann, daß er es ein zweites Mal in einem großen Werk gestalten mußte. Das eigene Erleben hat am William Lovell so großen Anteil, daß man trotz aller Berührungen Gefahr läuft, die Bedeutung von Rétif de la Bretonnes Paysan perverti zu übertreiben, wenn man ihn die Quelle des Romans nennt. Die Anregung zur Wahl der Briefform, die das französische Buch bot, wurde, abgesehen von dem Beispiel so vieler Moderomane der Zeit, auch durch das Bedürfnis unterstützt, die psychologischen Gedankengänge des Abdallah nicht allein aufs neue zu verfolgen, sie vielmehr mit frischgewonnenen

---

stärkt noch den letzten und stärksten Kontrast, den die plötzliche Unterbrechung des sanften Liedes und des Helden schreiendes Auffahren hervorruft.

nneren Erfahrungen zu verknüpfen und in die Breite ınd Tiefe gehend unbeengt auszuführen. Hatte Tieck lie Verseinlage in ihrer Verwendung zur Steigerung yrischer Stimmung schon beim Abdallah erprobt und iebgewonnen, so war sie hier, wo das äußere Geschehen ıoch mehr in den Hintergrund treten mußte, erst recht ın ihrem Platze. Zugleich werden aber durch diese Ver-inderung die Ständchen, die Geister- und Festgesänge, vie er sie in den Spuk- und Ritterromanen gefunden, umal da er das orientalische Gewand ausgezogen hatte ınd sich auf dem Boden der Gegenwart und wenigstens uropäischer Länder bewegte, für ihn unbrauchbar. Dafür connten ihm freilich die Briefromane Vorbilder neuer Art bieten; dennoch sind die typischsten von Tiecks Novelleinlagen gewiß nicht mit den paar belanglosen Verschen im Paysan perverti, ohne weiteres aber auch ıicht mit denen bei Richardson, — der ihm im übrigen veit mehr als die Anregung zum Namen seines Helden Lovelace-Lovell) und das englische Kostüm gab, — oder ɔei Hermes zusammenzubringen. Ihr Charakteristisches ıach Art und Stellung zur Umgebung verdanken sie der Eigenart des Dichters, *in der Prosa gegebene Stimmung* durch die gebundene Rede *zu erhöhen*, und der ıeuen Gestaltung, die diese Aufgabe hier dadurch er-ährt, daß es sich nicht mehr um *Stimmung* der Situation, sondern um solche *der Person* handelt. Muß ie dieses, wie erwähnt, von den Einlagen des Abdallah rennen, so bedingt jenes ihre Verschiedenheit gegenüber lenen des Briefromans. Sollten sie eine Steigerung und lamit einen Höhepunkt der Stimmung bedeuten, so durften ie natürlich nicht den Charakter des Zitats tragen, uch nicht den des Zufälligen und Nebensächlichen, wie neist bei Richardson. Sie konnten schon an und für sich mit Hermes außerpoetischen Absichten nichts gemein haben, aber dem *Künstler* Tieck konnte es auch ıicht einfallen, sie wahllos allen seinen Briefschreibern ıus der Feder fließen zu lassen. Sie mußten — mit einer

Ausnahme — auf den Helden beschränkt sein, so daß sie neben ihm nur noch eine Person auszeichnen, die ein Stück seiner Seele ist, wie überhaupt im Lovell, wo die Unfähigkeit Tiecks, einen Charakter mit dem Nebeneinander seiner Widersprüche und dem Nacheinander seiner inneren Entwicklung zu zeichnen, noch besonders stark hervortritt, der einzelne Typus erst in einer Stufenfolge von Charakteren, die von ihm ein Mehr oder Weniger zeigen, als Ganzes zum Ausdruck kommt. Sie mußten unmittelbar aus der Prosa des Briefes hervorwachsen oder als Beigabe doch nur sehr nebenher charakterisiert sein, und wenn sie sich so den Versen des genre mêlé am meisten nähern, sich doch von ihnen trennen durch sparsamere Verwendung, regelmäßig größeren Umfang und eine Abgeschlossenheit in sich, die es dem Dichter erlaubte, sie später fast alle in die Sammlung seiner Gedichte aufzunehmen.

Freilich, dies gilt nur von den Stücken, die den Typus der Lovelllyrik am reinsten und eigenartigsten vertreten. Und schon diese scheiden sich in zwei Gruppen, deren eine dem genre mêlé näher steht als die andre. So sehr der charakteristischste der Briefe Balders (7, 32 ff.) im Vergleich mit den früheren Partien des Werkes den Dichter in seiner Entwicklung zum Romantiker fortgeschritten zeigt, der Zusammenhang mit alter Art tritt hier viel lebhafter hervor. Hier ist ein Brief, der mehrere und kürzere Verspartien enthält, sodaß wirklich von einer Mischung gebundener und ungebundener Rede zu sprechen erlaubt ist. Und diese Verspartien sind die Ergüsse eines geistig Gestörten, wie sie Richardson in seiner Clarissa, wie sie nach ihm unter anderen Cramer in den „Menschenschicksalen“ gegeben hatte. Daran ändert es nichts, daß der Geist, in dem sie betrachtet werden, sich gewandelt hat, daß sich Shakespeare der Vater jener Stimmung nennt, die in ihnen eine Weisheit liest, höher als die der Verständigen, nichts auch, daß die ästhetischen Maßstäbe dieser neuen Zeit denen des

alten Pastor Hermes wenig gleichen, wenn auch sie jetzt (42) über einen aus Prosa und Versen gemischten Brief ein Urteil fällt: „Lesen Sie doch aufmerksam Balders wunderbaren Brief, der wie der Gesang eines fremden verirrten Vogels zu uns herübertönt“. Bemerkungen, die erkennen lassen, daß auch der Schreiber die Verse als solche empfindet, — selbst bei Balder, wenn er (33 und 34) sagt, daß er gezwungen werde, nach einem gewissen Klange zu reden, der wie ein Wasserfall in seiner Seele auf- und niedersteige, oder daß er innerlich Gesänge singe, ohne es zu wissen; klarer bei Lovell, wenn er (6, 249) die Silben und ihre Längen und Kürzen nicht nachzählen mag, wenn er[1]) weiter schreibt, daß man manches nur in Versen und in einer Art von Wahnsinn sagen könne, und selbst (7, 235) über die „Tirade“ höhnt, die sich am Schlusse des vierten Akts eines Trauerspiels ganz gut ausnehmen würde, — bedeuten noch kaum eine Abweichung von dem bei den Briefen in gemischter Rede Gewohnten. Darüber hinaus gehen nur die Gedichte, die sich von der allgemeinen Art der Lovelleinlagen entfernen und sich dafür andern, oft verwendeten Typen nähern. Es sind die äußerlich an die Erzählung angeknüpften, das Geburtstagscarmen des Helden an seine alte Liebe Amalie (232 f.), das er in einer Zeit tiefer Verzweiflung in seiner Brieftasche findet und, da ihm dabei die Vergangenheit „schadenfroh durch das Herz“ zieht, seinem Freunde Rosa schickt, und das einzige Gedicht, das einer Nebenperson in den Mund gelegt wird und eine, wenn auch bescheidene und nicht unentbehrliche Aufgabe in der Handlung erfüllt: Rosalinens Romanze (6, 299), die Lovell zu der Verkleidung anregt, in der er das Mädchen betört, und die zugleich, als die Betrogene ahnungslos ihm das Liedchen vorsingt, bei ihm eine freilich flüchtige Beschämung hervorruft.

1) William Lovell. Zweyter Band. Berlin und Leipzig, 1796, S. 355. Fehlt in den Schriften.

Im Ton zeigen diese beiden Stücke so wenig ausgeprägte Züge, daß sie kaum irgendwo anzuknüpfen sind. Anders ist es mit Lovells und Balders eigentlichen Briefgedichten. Mit Romaneinlagen sind freilich auch sie nicht in Zusammenhang zu bringen. Die poetischen Bekenntnisse der ersten Bücher hätten für ihre Versuche, philosophische Abstraktionen zu versinnlichen, dort kaum ein Vorbild gefunden. Es nimmt nicht wunder, daß sie sich Schillers Jugendlyrik nähern, deren Gedankengänge sich auch mit denen dieses Romans vielfach berühren [1]). Ehe die Verse der späteren Bücher, besonders die Balders, entstanden, haben die Einflüsse der Erlanger Zeit gewirkt: in der größeren Laxheit der Form, dem Verschwimmenden der Stimmung treten die Kennzeichen von Tiecks späterer Lyrik an die Oberfläche.

In den Sommer 1793 fällt jener Aufenthalt in Süddeutschland, das erneute Zusammensein mit Wackenroder, der durch dessen Liebe zum Mittelalter vorbereitete und verstärkte Eindruck, den die Dämmerung in Nürnbergs Kirchen und in den Wäldern des Fichtelgebirges auf den Dichter machte. Den Jahren 1792 und 93 gehören nach Tiecks Datierung jene Gedichte Schillerscher Art, während die, welche den Übergang zu der neuen Weise zeigen, 1794 und 95 angesetzt sind. Wenn die Einzelangaben auf eine langsame Entwicklung nicht ohne Rückschlag schließen lassen, wenn die fortgeschrittensten, die Baldergedichte, 1794, dagegen Rausch und Wahn (6, 248 f.), das noch am stärksten den alten Typus zeigt, erst im folgenden Jahr entstanden sein soll, so liegt darin nichts Seltsames. Wer so gern unter wechselnden fremden Larven hervorblickt, wird leicht auch die eigene, abgelegte wieder vors Gesicht nehmen. Die Erzählung, mit der die Gedichte zusammenhängen, mit dem Wiederaufnehmen alter Gedankengänge auch das ihres Stils, mag

---

1) Vgl. den wörtlichen Anklang an Schillers Resignation am Schluß des 21. Briefes des 3. Buchs (6, 174).

an solcher Verschiebung Anteil haben. Denn gemeinsames Entstehen wird man hier, wo die Einlagen, durchgehends — mit Ausnahme der beiden oben (S.) erwähnten — Fortsetzung, Zusammenfassung und Erhöhung der Stimmung der Prosa, noch inniger mit ihr verbunden sind als im Abdallah, erst recht geneigt sein anzunehmen. Ihr selbständiger, nicht aus anderen Einschaltgedichten zu erklärender Charakter spricht so wenig dagegen wie die kleinen Abweichungen der Datierung, die auch hier wieder vorliegen. Gerade Schillers Lyrik, deren Stil die Gedichte beherrscht, während ihre Ideen die Prosa durchdringen, schlingt ein neues Band um beide. Fällt die Entstehung der Einlage vor die für das umschließende Buch des Romans angegebene Zeit, so hindert nichts anzunehmen, daß Bruchstücke der Prosa schon vorher fertig wurden. Aber auch aus erst im Kopfe Konzipiertem kann das Gedicht geflossen sein, um so mehr, da von Tieck [1]) bezeugt ist, daß der Plan eines Werkes von Anfang an bei ihm fest war, und kommende Situationen und Begebenheiten mit Bedacht vorbereitet wurden. Ebensowohl ist es möglich, bei einem späteren Datum der Einlage an eine Rückkehr zu dem früher Vollendeten und damit zu der früheren Stimmung zu denken. Man darf in der Tat für die Mehrzahl der Lovellgedichte auf ein Entstandensein mit oder wenigstens aus der Prosa schließen, nicht für alle. Ist die größere Hälfte zu fest mit dem Roman verwachsen, als daß sie von ihm getrennt werden könnte, liegt bei einigen die Sicherheit oder zum mindesten die hohe Wahrscheinlichkeit vor, daß sie unabhängig von dem Werk gedichtet wurden, dem sie später eingefügt sind, so steht das eine und andere in der Mitte und will zu der Annahme verlocken, es habe sich hier die Seele des zweifelnden, grübelnden Jünglings unmittelbar Luft gemacht, ohne des Vehikels der „Rolle“ zu bedürfen.

---

1) Friesen, Ludwig Tieck, II. 59 f.

Fast wäre man geneigt, gleich jenes große Jambengedicht, die „Tirade“, die wehmütig auf die „frohen goldnen Jahre“ zurückblickt, um sich dann rasch abzuwenden und den andringenden Spukgestalten des Gewissens zu wehren, jenen Ergüssen tiefer jugendlicher Melancholie zuzuweisen und mit ihrer ganzen Umgebung für eine Anfügung zu halten, zu deren Motivierung in dem Satz „die Vergangenheit zieht mir schadenfroh durch das Herz, noch schöner vielleicht, als sie damals war“, ein Gedanke aus dem Gedicht [1]) selbst genommen wäre. Damit dies möglich erschiene, müßte zum mindesten der Passus, der die Personen des Romans namentlich aufführt, als spätere Zutat angesehen werden. Auch das Äußerliche der Einschaltung und die Fremdheit des Tones — von Tieck selbst wohl empfunden, als er das Stück wenigstens in der Ausgabe von 1813/14 streicht — können dazu nicht berechtigen, und so bleibt es geboten, das Gedicht als mindestens für den Roman geschrieben anzusehen. Unter die selbständigen Poesien konnte dies Stück nie aufgenommen werden. Ein anderes aus dem Lovell verschwand in der Ausgabe von 1841 aus ihrer Reihe, wo es nur zur Not verständlich geworden war. Der Jubelhymnus (6, 96. Ged. 92), den „der Ungetreue“ bei seinem Pariser Abenteuer noch im Rausch der genossenen Wollust anstimmt, ist völlig aus Situation und Stimmung heraus geschrieben, und allein jene Überschrift vermochte dem Leser der Gedichte zu erklären, daß „der schönste [2]) Sieg“, dessen der Dichter sich rühmt, der einer neuen über die alte Liebe sei. Wie enge Bande gemeinsamen Werdens eine Loslösung vom Roman hier durchschneidet, beweisen, mehr noch als der bewußt gesteigerte Kontrast zu dem sich anreihenden Postskriptum „Am folgenden Morgen“, die An-

1) Z. 10 und 11: Und sah im Spiegel frischer Phantasie
Die Schönheit schöner.

2) Ausg. von 1795, S. 170: „größte“.

regungen, die hier wieder den Versen aus der Prosa zugeflossen sind. Gleich der Anfang („Ich hatt' ihr Liebe zugeschworen“) nimmt seinen Klang, wenn auch nicht den Sinn, aus dem vorletzten Prosasatz: „ich habe zum Dienste jener höheren Gottheit geschworen“ und seine Fortsetzung („Ich Tor, mit Liebe unbekannt“) aus dem Gedanken des letzten: „Erst in Louisens Armen hab' ich die Liebe kennen lernen“. Und nun folgen die Worte und Motive des Briefeingangs, in denen sich der Schreiber hoch über den vergangenen Zustand seines eigenen Ich wie über den der törichten Verächter der Sinnlichkeit erhebt, eins nach dem andern: das irdische Getümmel, von dem siegjauchzenden Gesang der Liebe übertönt, die dürren Felsen, über die jene mühsam klettern, die klägliche Blindheit, in der sie einer ohnmächtigen Gottheit opfern, tauchen wieder auf:

In irdscher Nichtigkeit verloren,
Am schwarzgebrannten Felsenstrand.

und (zum Beginn der zweiten Strophe)

In schwerer Dumpfheit tief versunken. — — —
Lag um mich her die leere Nacht

fährt das Gedicht fort, indes die Prosa davon gesprochen hatte, daß der Schreiber „aus einer düstern Grabnacht entstanden“ sei, und unmittelbar vor dem Einsetzen der Verse nochmals wiederholt: „Die Erinnerung an Amalien erscheint mir wie in einer nächtlichen neblichten Ferne“. Das Bild der Fesseln, mit denen er „unauflöslich an die Liebe gekettet“ ist, findet in der dritten Strophe eine der Stimmung besser entsprechende Verwendung:

Doch alle Ketten sind gesprungen. —

Die Fortsetzung:

Aus Osten sprüht ein Feuerglanz

entspricht dem Prosasatz: „ein flammendes Morgenrot zieht am Himmel herauf“, und nun steigert sich das Gedicht mit dieser und der Schlußstrophe immer höher empor, um dann zuletzt doch wieder in den Gedanken der Prosa „Louise ist mein, ewig mein“ auszumünden:

Bleibt sie, bleibt sie nur ewig mein. —

Fällt schon hier als typisch auf, daß die einzelne Strophe an die Prosa sich anzulehnen und daran neue, durch die Assoziationen der Phantasie und den Reimklang herbeigerufene Bilder zu reihen pflegt, so ist dies noch charakteristischer bei jenem eigentlichsten Bekenntnis der Lovellphilosophie mit dem Thema:

Die Wesen sind, weil wir sie dachten. (6, 178. Ged. 93: Der Egoist).

Dieser Satz, der die zweite Strophe eröffnet, ist freilich keine unmittelbare Anknüpfung an bestimmte Worte oder ein einzelnes Motiv des Vorausgehenden, aber dafür die prägnanteste Zusammenfassung aller dieser Betrachtungen. Und jede der andern Strophen hakt aufs neue bei den Wendungen des umschließenden und des vorhergehenden Briefes ein.

Willkommen, erhabenster [1]) Gedanke,
Der hoch zum Gotte mich erhebt . . . .

beginnt das Gedicht. „Willkommen denn, wüstes, wildes, erfreuliches Chaos“ schreibt (176) Rosa, und vorher (175): „ich folge diesem Gedanken weiter nach. Wohin wird er mich führen? — zur größten, schönsten Freiheit, zur uneingeschränkten Willkür eines Gottes“. „Durch undurchdringliche Schranken“, sagt (177) Lovell, werde der innerste Geist von der äußeren Welt zurückgehalten. Der Satz mag dem Dichter das Reimwort gegeben haben, es leitet ihn zu dem Bilde des Kranken, der „vom Tod' genest“; weiter ausgesponnen schließt es die Strophe. Die zweite eröffnet jene Grundidee, dann greift sie ein Bild auf, das die Verse noch mehreremale gleich einem Ball emporwerfen und wieder haschen, und das zuerst (176) in dem Satz enthalten ist: „in unserm Gehirne regiert der Gedanke der Ordnung, und wir finden sie auch außer uns allenthalben: ein Licht, das durch die Laterne den Kerzenschimmer in die finstere Nacht hineinwirft“.

---

1) „größester“ Ausg. v. 1795, S. 321.

In trüber Ferne liegt die Welt,
Es fällt in ihre dunkeln Schachten
Ein Schimmer, den wir mit uns brachten,

heißt es hier. „Geh ich nicht wie ein Nachtwandler ..... durch dies Leben? Alles, was mir entgegenkommt, ist nur ein Phantom meiner innern Einbildung ..... Wüst und chaotisch liegt alles umher ..... aber mein Verstand, dessen erstes Prinzip der Gedanke von Ordnung, Ursach und Wirkung ist, findet alles im genausten Zusammenhange ....“ Dieser Passus liefert die Grundlage für die nächste Strophe, und wieder benutzt der Anfang die Worte der Prosa:

Ich komme mir nur selbst entgegen
In einer leeren Wüstenei.
Ich lasse Welten sich bewegen,
Die Element' in Ordnung legen ....

Ehe die folgende Strophe nochmals darauf zurückkommt, („Geh ich nun kühn durchs Leben hin“), knüpft sie ihren Anfang („Den bangen Ketten froh entronnen“) an ein zuvor [1]) und auch sonst gern verwandtes Bild, das hier, wie in dem vorher besprochenen Gedicht im Gegensatz zur Prosa den Fortschritt von der Gebundenheit zur Freiheit versinnlicht. Nachdem der so gewonnene Gedanke kurz ausgeführt ist, benutzt der Schluß der Strophe abermals bekanntes Material:

Die Tugend ist nur, weil ich selber bin,
Ein Widerschein in meinem innern Sinn.

„Die Tugend: — ein Schatten, ein Nebelphantom, dessen Schimmer mit der Sonne untergehn“, hatte Rosa (175) geschrieben, und auf diesem Satz, zusammen mit dem des folgenden Lovellbriefes (177): „Dieser innere Sinn gleicht einem künstlich geschliffenen Spiegel“, mag sich die zweite angeführte Verszeile aufbauen. Die letzte Strophe endlich begnügt sich damit, die alten Anregungen nochmals zusammenzufassen: sie nimmt wieder das Bild

---

1) 174: „wie wenig Menschen verstehen es zu leben, sie ziehn an ihrem Dasein wie an einer Kette“.

des Lichtes auf, das von dem Menschen nach außen fällt, greift dazu aufs neue, nachdem sie nochmals von dem „Nebelschatten“ der Tugend gesprochen, um sich zuletzt wieder zu dem Grundthema in einem besondern Anwendungsfall zurückzufinden:

Was kümmern mich Gestalten, deren matten
Lichtglanz ich selbst hervorgebracht?
Mag Tugend sich und Laster gatten!
Sie sind nur Dunst und Nebelschatten!
Das Licht aus mir fällt in die finstre Nacht,
Die Tugend ist nur, weil ich sie gedacht.

Freilich, solche und ähnliche Bilder kehren in dem ganzen Roman immer wieder, Tieck, die gleichen Gedankenreihen wiederholt verfolgend, wird von selbst zu ihnen geführt. Gegenüber der Anhäufung der im Gedicht verwandten Elemente in dessen Prosaumrahmung kann dieser Hinweis nicht durchdringen. Ein eigenartigeres Bild, wie das des Lichtes, das den Kerzenschimmer in die finstre Nacht hineinwirft[1]), wird eher im Brief zuvor ausgesprochen, in der Poesie wiederholt und variiert, als aus ihr genommen und vereinzelt in die um das Gedicht gelegte Erörterung eingefügt worden sein.

Die Mehrzahl der andern Lovellgedichte widerspricht dieser Annahme einer unmittelbaren Entstehung mit der Prosa nicht. Balders schon erwähnten Brief könnte man im genre mêlé geschrieben nennen. Die Isolierung der Verse löst fest in einander gefügte Teile, die sich gegenseitig erklären. Die Gesichte, die vor das innere Auge des Schreibers in der Phantasie „Alte graue Helden“ (Ged. 94) treten, sind mit dem Einsetzen der Prosa nicht erloschen[2]). Das Gedicht, das in der Sammlung (94)

---

1) Vgl. übrigens Chamisso, Faust:

Erscheinung nur und Wahn ist Alles mir.
Es wirft das Licht, das innre, dort hinaus
Auf ausgespannte Nacht die Bilder hin,
Ein leerer Widerschein des eignen Ichs, . .

2) 7. 35: „Alle diese Leute sind nicht tot, sondern nur verdunkelt; sie kommen, wenn ich sie rufe . . . .“

unter dem Titel „Blumen" sich so gut ausnimmt und mit seinem poetischen, auch klanglich so schönen Schluß keiner Ergänzung zu bedürfen scheint, ist doch die unmittelbare Fortsetzung des Gedankens und der Stimmung der Prosa, die ihrerseits die in den Versen begonnene Parallele erst vollendet, indem sie auch den Träumen der Blumen die der Menschen vergleicht. Wieder wendet sie sich von da zu den geheimnisvollen Eigenschaften der Vögel und Tiere, Berge und Felsen, die die Menschen nicht kennen, um dann abzubrechen: „Es ist nur zu weitläuftig, sonst könnt ich hier viel davon schreiben und es würde doch weder Dir noch einem andern Menschen nützen, denn wer's nicht schon vorher weiß, kann mich doch nicht verstehn". Und nach einer Abschweifung kehrt Balder zu diesem Gedanken zurück: „Von den großen Dingen, die ich weiß, kann und darf ich Dir nichts schreiben. Es ist bloß darum ein Geheimnis, weil Du es nicht verstehen würdest". Die Ausführung dieser Sätze ist der „Spruch" (94):

> Den Namen Gottes denen nennen,
> Die ihn nicht mit dem Herzen kennen,
> Ist Missetat . . . .

Haben sich hier Einlage und Umgebung gleich stark dem romantischen Charakter genähert, so zeigen die Gedichte, denen (94 u. 95. Schr. 7, 39ff. u. 58ff.) die Überschriften „Schrecken des Zweifels" und „Leben" gegeben sind, noch einige Töne früherer Art. Jenes fällt wie der Balderbrief in das Jahr 1794, dies ist 1795, in der Zeit der Vollendung des 5.—8. Buches, entstanden. Daß Tieck solche ältere Klänge leicht aufs neue fand, um so mehr, wenn früher geschriebene Prosa sie ihm wieder nahe brachte, beweist freilich das dem 4. Buch (6, 248f. Ged. 95) eingefügte Gedicht „Rausch und Wahn", wenn die Datierung richtig ist, die es ins Jahr 1795, also später als die dem 6. Buch angehörigen Gedichte, setzt. Denn vom Lovell loszulösen ist es nicht. Als freies Selbstbekenntnis Tiecks kann diese Apotheose des Sinnenglücks in der Zeit,

da er, lang wieder nach Berlin zurückgekehrt, schon am Blaubart arbeitete, nicht gelten. Wohl aber mag in diesem Jahr, dessen Schaffen mit dem im folgenden Tiecks Proteusnatur am verblüffendsten zeigt [1]), aus der Prosa des stetig nebenhergehenden Romans, die den Versen zwar wenig unmittelbare Anklänge leiht [2]), aber wenigstens das Wort „Rausch" immer wiederholt, auch dieses Gedicht geflossen sein, das mit der Einmischung Heinsescher Klänge, die auch sonst im Lovell nicht fehlen und, übel genug angebracht, auch im Sternbald wiederkehren, nach vorwärts zugleich und rückwärts weist. Eher möchte man die erste der Lovelleinlagen (6, 13. Ged. 93: „Melankolie"), die ebenfalls ohne direkte wörtliche Beziehungen zur Prosa ist und mit ihrer düsteren Schilderung des geborenen Melancholikers, den „alle Menschenfreuden fliehen", dem „die Liebe . . . auf ewig . . versagt" ist, zu der kurz vorher (6, 11) gefallenen Bemerkung Lovells, sein Leben sei bis jetzt ein ununterbrochener Freudentanz gewesen, zwar einen künstlerischen Kontrast bildet, wie ihn Tieck schon im Abdallah sucht, aber mit ihm auch im logischen Widerspruch steht, unmittelbar aus den verzweifelten Stimmungen des jungen Dichters hervorgegangen sein lassen. Mehr Begründung hat es, die so leicht zu isolierende Ballade „Der Arme und die Liebe" und das Geburtstagscarmen von dem Roman zu lösen. Mit unbedingter Sicherheit jedoch kann es nur

1) 1795/96 entstanden neben den letzten Büchern des Lovell die Mehrzahl der Straußfedergeschichten und der Peter Lebrecht auf der einen, Blaubart, Schildbürger und Heymonskinder, Eckbert und vielleicht noch die Magelone auf der andern Seite.

2) 247: dem sich plötzlich neue Tore der Erfahrungen auftun
248: Es schlägt der schwarze Vorhang sich zurücke
Und wundervolle Scenen thun sich auf.
247: wenn . . . der Geist, wie eine Mänade wild durch alle Regionen der frechsten und wildesten Gedanken schwärmt.
248: Es sammlen sich . . .
Die Freuden wie Mänaden um mich her.

bei dem Indianischen Frühlingslied (Ausg. 1795/96, 3, 470 f.) geschehen. Freilich, auch nur vom Lovell ist es zu trennen, nicht zu isolieren. Jubelnde, halb wehmütig ausklingende Frühlingsstimmung, hat es Tieck einst in seinem Jugenddrama Ala Moddin dem Söhnchen des gefangenen Königs in den Mund gelegt. Von einer alten Vorliebe dafür wurde er verleitet, es in den Lovell aufzunehmen, damals überzeugt, daß das Drama, aus welchem er es entlehnte, niemals gedruckt werden würde (Schr. 11, XVII). So steht es in der Originalausgabe des Romans im letzten Brief Lovells als ein Versuch, die Hoffnung des schuldbeladenen Mannes auf ein neues Leben, in dem er „durch Sorgfalt an Blumen und Bäumen wieder abbüßen“ könnte, noch einmal lyrisch ausströmen zu lassen. So wenig auch die Stimmung, die das Gedicht ausdrückt, mit der einer indianischen Frühlingslandschaft zu tun hat, mag es doch für das Drama geschrieben sein. Von einer jugendlichen Phantasie ersonnen, der jede Anschauung fehlte, entbehrt ja dieses ebenfalls jedes Lokalkolorits. An den Roman, mit dessen Stimmung es sich durchaus nicht deckt, hat Tieck das Gedicht mühsam angeknüpft, sich des alten äußerlichen Mittels „Mir fällt ein . . . .“ bedienend [1]), und die Begründung wiederum in einem Rückblick auf Vergangenes suchend [2]). Es ist das einzige Mal, wo das als Stimmungsausdruck verwendete Gedicht nicht als eigenes eingeführt wird. Dennoch verstärkt die Praxis, die hier offen liegt, den Verdacht einer nachträglichen Einschiebung auch gegenüber andern Gedichten, die ohne wörtliche Übereinstimmung mit der Prosa nur durch das schmale Band von wenigen Sätzen mit ihr zusammenhängen, besonders aber gegen das Geburtstagsgedicht, das gleichfalls zu seiner Motivierung

1) „Mir fällt ein altes Lied ein, das mir einst in England ein guter Freund übersetzte. Es ist ein indianisches Frühlingslied.“

2) „O wohl dem, der wie diese blauen Schmetterlinge, in die Heimat, zu seinen kindlichen Gefühlen wieder zurückeilend leben und sterben kann.“

einer Rückkehr in frühere Zeiten bedarf. Die auffallende Inkongruenz des Frühlingslieds mit seiner Umgebung hat Tieck vielleicht gefühlt. Dies konnte den Entschluß, es aus dem Lovell zu streichen, nur unterstützen, der durch den Abdruck des Ala Moddin in den Schriften angezeigt geworden war.

Über die Anschauungen des Lovell war Tieck schon während seiner Arbeit daran hinausgewachsen. Der neuen, romantischen Zeit Angehörendes keimt dabei bereits auf. Und während er die späteren Bücher des Romans schreibt, entstehen zugleich im Dienste Nicolais die Straußfedergeschichten. Das Satyrspiel, das die Jünglingsepoche Tiecks abschließt, läßt auch die Verseinlagen, die hier schon erkennen lassen, wie der Dichter sie ganz seiner Individualität entsprechend zu verwenden weiß, nicht unberührt. Auch hier mußte der Wandlungsfähige verbrennen, was er angebetet hatte. Mit der Stimmung, der sie dienen, mit den Bekenntnissen, deren Träger sie sind, werden auch die Verse verspottet. Anstatt einer Persönlichkeit, mit deren Zunge der Dichter spricht, werden sie einer Figur in den Mund gelegt, der er skeptisch, wenn nicht verachtend gegenübersteht. Auf das von Tieck freilich nicht weniger ironisch behandelte Publikum verfehlen sie ihre Wirkung, es knüpft daran unpoetische Kritik oder läppische Erinnerungen, während der Vertreter des naiven gesunden Menschenverstandes sie ganz und gar verwirft. Und so sehr hat sich der Proselyt der Aufklärung von der Verseinlage losgesagt, daß er die Gedichte, die er im Peter Lebrecht (15, 66 f.) von dem Fremden, der seinen Wirten falsches Geld und falsche Romantik aufhängt, in der gelehrten Gesellschaft (230 f.) von dem unglücklichen Wildberg, der mit seinen Empfindungen bei den Freunden so wenig Anklang findet, vorlesen läßt, — von einem andern nimmt. In beiden Fällen ist es Wackenroder, der sie beisteuern muß. Ob Tieck dennoch zuviel Achtung für die Träume seiner Jugend trug, um hier eigene Produkte zu verwenden?

Ob er keine passenden besaß, und ihm hier, wo die eigene Prosa ihm nichts an Anregung und Stimmung lieh, keine glückten? Denn er wünschte wohl ernst zu nehmende Poesien, und in der Tat verstärken diese Verse, die zwar weit entfernt, hohe lyrische Kunst zu sein, doch den Spott nicht verdienen, das Schwankende der Stimmung in diesen Geschichten, wo man niemals weiß, auf wessen Seite der Verfasser steht. Oder ob es ihm vielleicht ein grausames Behagen gewährte, gerade in dem Freund die reinste Verkörperung seines eigenen romantischen Selbst zu zerzausen? Zart war es gegen den Feinfühligen nicht gehandelt, und mehr noch als Tiecks Angabe (11, XLVII), daß er Spaß verstand, fordert die, daß er das Gedicht im Lebrecht gern hergegeben habe, „um es hier kritisieren zu lassen", ein Fragezeichen.

Vielleicht wußte der Spötter schon damals, wie sehr er der Rache verfallen war. Die Epoche stand vor der Tür, wo beide ihn desto nachhaltiger in ihren Bann zwangen, der Geist des mißhandelten Freundes und das herabgewürdigte Kunstmittel der Verseinlage.

---

2. Kapitel.

Die „trunken poetische Stimmung" [1]).

Es ist der romantische Geist, der in geheimnisvoller Wechselwirkung den mit neuen Augen angeschauten Werken der großen Dichter entschwebend, der Stimmung, die über der Zeit liegt, mit Notwendigkeit sich entringend und aus dem eigenen Ich des Dichters scheinbar spontan emporsteigend, ihn, wenn wir seinen Angaben [1])

---

1) Schr. 6. XVII ff.

Glauben schenken dürfen, zu einer neuen Persönlichkeit umwandelt. Der düstere Blick des grübelnden Jünglings wird hell, die Leere, die der zur Bewältigung philosophischer Probleme nicht geschaffene Kopf nicht auszufüllen vermocht hatte, beleben nun die bunten Formen der ästhetischen Welt, und das Dasein erscheint plötzlich so schön, daß die bittere Skepsis, selbst im Streit mit dem Gegner, sich zur wohlwollenden Ironie mildert. Das Jahr 1796 bezeichnet die Wendung. Daß sie an der Zeittafel von Tiecks Werken nicht so plötzlich sichtbar werden kann, wie sie dem Dichter später eingetreten scheint, ist bei ihm, der nie die Leichtigkeit verlor, mit der er sich wie in fremde, so auch in früher selbst besessene Stimmung einfühlte, nur natürlich. Die Tendenzen, die schon in dem — 1796 erst vollendeten — Lovell auf die neue Epoche hinwiesen, entstammen nur zum einen Teil den frischen Einflüssen, zum andern dem Eigensten seiner Natur, das sich allmählich erst völlig frei macht. Von den Besonderheiten des Stils gehört die Verseinlage vor allen dahin. War sie es doch gerade, die auch bisher schon seiner Phantasie erlaubt hatte, die enger gezogenen Schranken zu überfliegen. Darf diese nun auch im Stofflichen weiter schweifen, schöpft sie beim Märchen und der Sage, so findet der Dichter auch hier den Versschmuck, wenngleich in bescheidenem Umfang vor. Es scheint, als ob er, zag auf diesem neuen Gebiete, sich zuerst streng innerhalb der gegebenen Grenzen gehalten hätte. Wo er den Stoff dramatisierte, wie im Blaubart, konnte er sich an Shakespeare halten. Anders bei der Prosaerzählung.

Die Schildbürger verlassen die ungebundene Rede nicht. In den Heymonskindern dagegen findet sich mitten in der Prosa (13, 59) die seltsame Strophe des Malegys:

> Sollt' ich denn fröhlich nicht sein?
> Schmeckt mir doch Essen und Wein, ...

Es scheint doch, als ob es mit der Bemerkung Stei-

ners (Tieck u. d. Volksbücher, Berl. 1893, S. 58), das Verslein habe sich hier „eingeschlichen“, nicht abgetan sein könne. Das zugrundeliegende Volksbuch bietet allerdings kein Vorbild. Wohl aber konnte Tieck in andern diese Art ganz willkürlichen Einwerfens weniger Verszeilen kennen lernen. Vielleicht war ihm vom Herzog Ernst doch nicht nur die Ausgabe von 1742, die keine Verse hat, zu Gesicht gekommen. Und selbst der Siegfried, der auch in Reichards Bibliothek neben Reimschmuck junger Herkunft, der zum Teil selbst Wielands Oberon entstammte, die originale Gebetsstrophe enthält, kann als Vorbild genügen. Zu der Treuherzigkeit, die der Erneuerer des alten Volksbuchs hier vor allem sucht (11, XLIII), und die bei ihm so oft, auch in manch anderm seiner Werke, den Charakter des Gesuchten nur zu deutlich trägt, mag er durch das naive Überspringen in den Vers, das er für diese Gattung nicht erst zu erfinden braucht, beizutragen glauben. Seiner Imitation gibt er auch den kleinen Fehler des Originals, um den Schein der Echtheit desto vollständiger zu machen. Es ist ein Keim zu jener völligen Verachtung der Form, die bei seiner Bearbeitung von Volksbüchern in späteren Jahren zu tage tritt, wo er sich mit kleinen Schönheitsflecken dieser Art nicht mehr begnügte.

Im Formalen hält er sich auch noch an die gegebenen Beispiele, wenn er, schöpferischer als bei der Wiederbelebung der Sage aus dem Karlskreis, nun das Märchen vom blonden Eckbert erzählt. Das Sprüchlein eines Zauberwesens, mehrfach in den Umständen nach wechselnden Variationen wiederholt und für die Handlung bedeutungsvoll: insoweit trifft die Charakterisierung eines Typus der Märcheneinlage (S. o. S.) auch für die berühmte Waldeinsamkeitsstrophe (Schr. 4, 152; 161; 168) zu. Vermochte schon Musäus [1]) und in einem ganz kleinen

1) Volksmärchen: Richilde, Liebestreue, Stumme Liebe.

Rudimente[1]) selbst Perrault Vorbilder zu bieten, so, wie die späteren Sammlungen zeigen, ganz sicher die im Volksmund umlaufenden Märchen, und könnte schließlich nicht auch hierzu wie zu der Figur der Alten mit ihrem Hunde[2]) die Anregung unmittelbar aus den mütterlichen Erzählungen geflossen sein? Aber Tieck geht jetzt in für ihn ganz besonders charakteristischer Weise über eine bloß mechanische Nachahmung hinaus. An den Anfängen seines Schaffens war es bezeichnend hervorgetreten, wie er die Verseinlagen nicht allein durch Charaktere oder Situation der Prosa befruchten ließ, sondern unmittelbar, in vielen Fällen innerhalb eines Gedichtes immer wiederholt, selbst an deren einzelne Wendungen anknüpfte. Behielt er diese Praxis, die aus der Natur seiner Begabung entsprang, bei, so mußte sie doch mit zunehmender Reife und Gewandtheit sich entwickeln; es war zu erwarten, daß die Poesien sich aus der Abhängigkeit vom Wortlaut lösten und ihren Einsatz gewissermaßen nur aus dem allgemeinen Zustand nahmen, den sie in der Prosa antrafen, sei dieser nun ein bestimmtes Stadium des epischen Verlaufs oder eine lyrische Stimmung, sei es, daß sie an das Vorgefundene mehr im Einzelnen anknüpften oder es zusammenfaßten. Auf diesem Wege, der in der Folge freizulegen ist, bezeichnet die Strophe des blonden Eckbert den ersten sichtbaren Schritt, bedeutungsvoll nach verschiedener Richtung.

Dem Zaubervogel gehört hier ein bestimmter Vers zu, der ihn und seine Zaubersphäre charakterisiert, und der zu einem besonderen Zweck auch eine besondere Form annimmt, so, als er die ungetreue Heldin an ihre Schuld mahnen soll. Da ist nichts dem Märchen Fremdes. Wohl

---

1) In den Contes de ma mère l'oye hat La Barbe bleue zweimal die Antwort:

> Je ne vois rien que le soleil qui poudroie
> et l'herbe qui verdoie.

Sonst nur gereimte Moralités am Ende der Märchen.

2) Köpke I, 13 und 210.

aber in der Strophe selbst. Auch dieser Märchenvers fügt sich in den Rahmen des bei Tieck bisher Gewohnten, indem er sich unmittelbar an die Prosa anschließt, er schreitet dazu in der angegebenen Richtung weiter fort, indem er es nicht mehr buchstäblich tut. Zum ersten Mal erklingend, als Bertha in den Kreis der geheimnisvollen Alten eintritt, drängt er in das eine Wort seiner Anfangszeile die ganze Stimmung des Momentes. Mehr als das, er läßt die des ganzen Märchens wie in einem Akkord zusammenklingen und begleitet dann wörtlich oder in Erwähnungen wiederkehrend, leitmotivartig die Handlung. So lange erzählt wird, ist es wirklich, „als wenn Waldhorn und Schallmeie ganz in der Ferne durch einander spielen“ (S. 152). Die Stimmung der Situation, in dem Wort „Waldeinsamkeit“ aufgefangen, über das die folgenden Verszeilen, dem Sinn wie dem Klange nach, nur noch wie Variationen hinspielen, strömt von da aus wieder zurück und über das ganze Prosastück hin. Zu der Einfachheit, mit der die echte Märcheneinlage ihre Aufgabe innerhalb der Vorgänge erfüllt, verhält sich das Raffinement dieser Strophe, von der Wilhelm Schlegel [1]) sagen konnte, sie enthalte die wahre Quintessenz von Tiecks Dichtung und den Inhalt seines Wesens, wie die vollendete, aber doch nicht ganz gesunde Stimmungskunst des blonden Eckbert selbst zu der Frische des Volksmärchens.

Die Form, die dieses bot, ist dabei nur scheinbar gewahrt. Tatsächlich ist sie durch einen völlig neuen Inhalt von innen heraus gesprengt worden. Damit ist schon der Bann gebrochen, in welchen den Dichter der Respekt vor den alten Vorlagen zwang, und der Weg frei, den ihn sein wachsendes Bedürfnis, alle formalen Ausdrucksmöglichkeiten zu verwirklichen, gehen hieß. Noch durch die traditionelle Gestaltung gebunden, hatte

---

1) S. Köpke I, 250 und Tiecks Novelle Waldeinsamkeit (Schr. 26, 484).

er schon hier seine Verseinlage zu einem freieren Anschluß an die Prosa und zugleich zu einer Art musikalischer Begleitung des Epischen fortentwickeln können. Dies war nur im besonderen Fall und auch dann nur durch besondere Kunst mit einer Einlage zu erreichen; damit die vermehrten Poesien aus der Prosa ihre lyrischen Nahrungsstoffe ziehen konnten, mußte sie selbst in wachsendem Maß lyrisiert werden. Beide Tendenzen erfuhren die stärkste Förderung aus Tiecks Natur selbst, die schon bisher in der gleichen Richtung gewirkt hatte. Ihm, der immer stärker in künstlerischen Dingen zur Verschwendung neigte, lag es ganz fern, die Wirkung der Einlagen durch Beschränkung ihrer Zahl zu erhöhen oder sie durch Freihalten der Prosa von Lyrischem schärfer von ihr abzuheben. Durch diese Technik zumal hätte er seinen Versen selbst den Lebensfaden abgeschnitten.

Wenn er nun der Überlieferung einen Stoff entnahm, der sich einer solchen Durchtränkung mit Lyrik so sehr anbot, wie es schon an sich eine Liebesgeschichte tut, so mußte dieser eine ganz neue, durchaus unnaive Gestalt gewinnen. Die Prosa der Geschichte von der schönen Magelone wurde von dem Dichter nicht nur mit Liedern überschüttet, sie bekam auch — ganz abgesehen von den im gleichen Geist gehaltenen Zutaten der Handlung — selbst ein ganz modernes sentimentales Gepräge. Wenn aus ihr Kapitel für Kapitel die Lieder fließen sollten, konnte sie niemals auf lange Strecken schlichte, von Stimmungselementen freie Erzählung sein. Die Einlagen aber, die sich doch einem epischen Ganzen, wenngleich mit stark lyrischem Charakter, einzufügen hatten, mußten, den Typus des Abdallah und des Lovell vereinigend, der Stimmung der Handlung und der Person zugleich zum steigernden Ausdruck dienen. Wo sich der Reichtum an Einlagen so folgerichtig aus der inneren Entwicklung des Dichters ergab, konnte das Singen und Klingen, das ihm in Schäferdichtungen, bei Cervantes und selbst im Roman der Zeit bekannt geworden war, nur unterstützend daneben

treten. Sogar die Symmetrie, die jedem Kapitel seine Einlage gibt, deckt sich nicht mit der im Decamerone oder der Vita Nuova. Auch sie könnte aus dem selbständigen Fortschreiten Tiecks zu erklären sein, als ein letzter Zug der Naivetät, freilich nur scheinbar und die Überfülle des lyrischen Schmucks erst recht zur Geltung bringend.

Dagegen versteht es sich von selbst, daß der Dichter, da er in der Ausstattung eines epischen, in vergangene Zeiten zurückkehrenden Werkes mit Liedern einer Tradition sich anreihte, die ihn lebendig umgab, im einzelnen Anregungen genug empfing. Freilich, auch hier ist es teilweise nur eine Wiederkehr der Entwicklungen und dadurch der Resultate. Je stärker lyrisiert die Prosa ist, desto leichter kommt es natürlich dazu, daß das Gedicht die Empfindungen wiederholt, die vorher schon in ungebundener Rede ausgesprochen wurden. Desto eher, je mehr sich jenes aus den Elementen der Prosa aufbaut. Miller hat dies so gut wie die Schäferromane und natürlich Tieck erst recht, ohne daß man von Beeinflussung sprechen müßte.

Aber das feste Handlungsgerippe des Volksbuchs war, wenn auch reich mit Lyrik zu umkleiden, so doch nicht völlig in ihr aufzulösen, und die Einlagen mußten sich immerhin in die Kette der Geschehnisse eingliedern. Für die Art, wie sich dies vollzieht, findet Tieck in den zeitgenössischen Romanen mehr Anregung, als er bedarf. Einzelnes hat er früher schon erprobt. Zusammen mit dem Milieu taucht (c. 14) aus dem Abdallah der Gesang der Dame an den nächtlich nahenden Liebhaber auf, dessen Gegengesang freilich hier fehlt, die poetische Huldigung (5 u. 6), die, wie es schon Ulrich von Liechtenstein immer wiederholt hat, die Vertraute, — Dienerin, Amme oder Verwandte — überbringt, schließt sich leicht hier an. Nicht weil Sauvignys Histoire amoureuse de Pierre le Long et de Blanche Bazu, von der Reichard (Bd. 3) einen Auszug mit den Einlagen beigefügten Noten gibt, neben

einem Ständchen auch eine solche der Geliebten überschickte „complainte“ enthält, ist das Werkchen hier vielleicht heranzuziehen, sondern wegen eines von zwei gleich Peter und Magelone glücklich vereinigten Liebenden gemeinsam gesungenen Liedes; wie jene „es in jedem Frühjahr wiederholten“, so heißt es hier „que toujours chanterons“. Mit ihm und dem bei Vulpius erwähnten, dort im gleichen Zusammenhang vorgetragenen Duett hat Tiecks Schlußgesang dazu eine vielleicht nicht zufällige Verwandtschaft des Rhythmus[1]). Auch die auf solche Weise mit der Handlung verknüpften Poesien erfüllen die Hauptaufgabe aller Tieckschen Einlagen, Stimmung auszudrücken, deshalb nicht weniger als solche, die wie im Siegwart zu Trost (c. 4) oder Besänftigung (c. 7) des Sängers, auch einmal (c. 3) etwa in Verbindung mit dem altbeliebten Motiv des Reitens, aber im ganzen ohne stärkere Individualisierung der Situation, einfach aus dieser Stimmung heraus gesungen werden. Und nur zögernd entschließt sich der Dichter, einzelne in das eigentliche Geflecht der Handlung zu verschlingen, nie geschieht es mit so robuster Entschlossenheit wie im zeitgenössischen Roman. Wie Cervantes, zwischen zwei Traditionen stehend, einmal

---

1) Tieck, c. 18 (Schr. 4, 357 f.):

Treue Liebe dauert lange . . .
Errungen
Bezwungen
Von Lieb ist das Glück . . .

Sauvigny (Nouv. éd., Berlin 1890, p. 71.):

O ma mie
Auras toujours
Mon coeur, ma vie,
Et mes fidèles amours!

Vulpius, Adalbert von Wiesenthau, a. a. O.:

Ewige Treu, krönt liebenden Bund,
Zärtliche Küsse auf rosichten Mund,
Versiegeln
Verriegeln,
Das heilige Versprechen . . .

(s. o. S. 49) ein Lied, das schon zur Erkennung dienen könnte, deren wirklichem Eintreten erst vorbereitend voraufschickt, so heißt es bei Tieck (c. 18), daß sich Peter von Magelonens Gesang, der, wenngleich nur in Andeutungen, ihr ganzes Schicksal erzählt, nur „wie von einer lieblichen Gewalt nach der Hütte hingezogen" fühlte, und er erkennt sie erst, als sie nach zwei Tagen mit gelösten Locken und in ihrer köstlichen Kleidung vor ihn hintritt. Nur ein einziges Lied beeinflußt die Handlung entscheidend, das des alten Sängers (c. 2), das in Peter den Entschluß weckt, in die Welt zu fahren.

Der Sänger von Beruf und die Dame beim Liebesabenteuer: so weit weicht von der Regel, die Poesien dem Helden in den Mund zu legen, schon die Tradition ab. Wenn Tieck ihr folgend die Kunst des Dichters als selbstverständliche Gabe für seine Helden beansprucht, und so von den übrigen Liedern zwei Magelone, die andern Peter zuweist, so nähert er hier, wo außer diesen beiden Personen überhaupt keine stärker hervortritt, von selbst seine Welt der tönenden des pastoralen Romans, wo alles singt. Dazu tragen die Poesien fast durchaus den Charakter der Improvisation, das Dichten wird kaum je erwähnt. An der einzigen Stelle, wo es in der Fassung der Volksmärchen heißt, Peter erinnere sich eines Gesanges, den er vor langer Zeit gehört habe, setzt Tieck in der Bearbeitung für den Phantasus (4, 349) „gedichtet" ein, und so bleibt allein jenen kurzen Versen, die der junge Ritter (c. 3) bei der Ausfahrt singt, der einzigen Einlage, die noch in der Art der Malegysstrophe altertümliche Naivetät sucht, die Bezeichnung als eines alten Liedes. Die Begleitung der Saiteninstrumente wird natürlich hie und da aufgenommen; in der reichen Lyrik der Erzählung läßt schon ihre bloße Erwähnung sie mitklingen, und auch in den Einführungen der Lieder hat es der Dichter nicht nötig, die überlieferte Einfachheit zu verlassen. Ja, die fast gesucht schlichten Sätze, die mit einer einzigen Ausnahme (c. 16) die Tätigkeit immer mit dem Worte „sang" be-

zeichnen, scheinen, wenn sie nicht auch noch dem Schwanken zwischen modernem Überschwang und altertümlicher Schlichtheit entspringen, doch noch die Absicht zu verraten, die Lyrik von ihrer Umgebung zu sondern.

Doch nur wie eine schmale Schranke schiebt sich ein solcher Satz ein; über sie hinweg knüpfen die Verse da an, wo die Prosa stehen geblieben. Wenn sie dabei deren einzelne Wendungen noch unmittelbar aufnehmen oder im Weitergehen auf sie zurückgreifen, geschieht es doch nicht mehr im Übermaß. Peter ist (c. 7) die erste Zusammenkunft mit seiner geliebten Magelone zugesagt, er wagt das so unerwartet näher rückende Glück „im frohen Entsetzen nicht zu genießen“. Er geht nach Hause und glaubt „in manchen Augenblicken, die Zeit stehe seit der Stunde still“; als es Abend ist, sitzt er ohne Licht in seiner Kammer, „und sein Herz schlug ihm ungestüm“. „Er glaubte nicht, daß ...... die bezeichnete Stunde wagen werde, herauf zu kommen“. Und so beginnt er denn, am Morgen noch in der selben Mischung von Schrecken und Wunsch erwacht, sein Lied:

> Wie soll ich die Freude,
> Die Wonne denn tragen?

und fährt fort:

> Daß unter dem Schlagen
> Des Herzens die Seele nicht scheide?

In der dritten Strophe einsetzend:

> Wie geht mit bleibehangnen Füßen
> Die Zeit bedächtig Schritt vor Schritt!

kehrt er in der folgenden wieder zu dem vorigen Gedanken zurück:

> Schlage, sehnsüchtige Gewalt,
> In tiefer treuer Brust!

Nur ganz vereinzelt sind die gleichen Worte benutzt, aber die Grundstimmung, in ganz einfache Worte zusammengefaßt, ist es, die das Gedicht eröffnet, es schreitet weiter, die einzelnen vorher berührten Empfindungen heraushebend, es gelangt zu dem Kontrastgedanken, wie

schnell die erreichte Lust wieder entfliehen werde, und sich befreiend, steigt es zuletzt zu einer fröhlichen Bejahung des Lebens und der Liebe empor. In einen inneren Zwiespalt, dem er noch ratloser gegenüberstand, hatte schon (c. 4) der erste Anblick der Geliebten den jungen Peter versetzt, und Tieck gießt alle lyrische Kunst über die Prosa aus, die den Rausch der Gefühle des Liebenden inmitten des Zaubers eines abendlichen Gartens schildert. Als ob diese lyrische Stimmung, niedergesunken, während der kurzen Einleitung „Peter sang leise folgendes Lied“ Atem geschöpft hätte, setzt sie mit den Versen wieder ein. Peters zwiespältige Empfindung wird in dem Anfang:

Sind es Schmerzen, sind es Freuden,
Die durch meinen Busen ziehn?

auf die einfachste Formel gebracht, ein Bild („Tausend neue Blumen blühn“) tritt hinzu, und in Strophen, die sich bis zu einem Liebesschwur erheben, gewinnt und übersteigt die lyrische Stimmung die frühere Höhe.

In gleicher Weise wird sie, auch da wo sie nur angedeutet ist (c. 2 u. 15), von den Versen aufgenommen und ausgeführt, und auch Stimmungen, die in der Erzählung bis dahin noch unausgesprochen ruhen, werden durch die Verse herausgehoben. In der Einsamkeit des Asyls, das die verlassene Magelone bei den alten Schäfersleuten gefunden, macht sich (c. 12) der Schmerz über den Wechsel ihres Schicksals in der Klage Luft:

Wie schnell verschwindet
So Licht als Glanz, ...

und das vorher kaum erst anklingende Gefühl des Friedens dieser Stätte strömt (c. 17) in dem Liede aus:

Beglückt, wer vom Getümmel
Der Welt sein Leben schließt . . . .

In diesen Zeilen liegt bereits die Andeutung der Situation. Andere Liedeingänge geben statt des Grundtons der Stimmung allein die epischen Hauptmomente des jeweiligen Stadiums der Erzählung wieder, und erst mit dem Weiterklingen breitet sich die lyrische Färbung

darüber. Es handelt sich dabei oft nur darum, ob die Verse früher oder später einsetzen, ob ihnen die Aufgabe, die Situation lyrisch zu erhöhen, noch ganz zufällt, oder ob sie nur das von der Prosa Begonnene fortzuführen und zu steigern haben. Aber sie können auch noch ein Qualitatives hinzufügen, selbst wo sie mitten in die lyrische Stimmung treten; sie bringen das Subjektive herein, schaffen die Beziehung des Singenden zu der Umgebung. Solche Lieder beginnen deshalb gern mit Anreden. Als die beiden Liebenden (c. 10) unter dem Baume ruhen, da verdichtet sich das Weben des Waldes um sie her, das Magelone mehr objektiv geschildert hat, zu Peters Schlummergesang:

> Ruhe, Süßliebchen im Schatten
> Der grünen dämmernden Nacht, ...

und zu den Apostrophen:

> Schweigt, ihr versteckten Gesänge, ...
> Murmelt fort ihr Melodieen,
> Rausche nur, du stiller Bach . . .

Lieber aber schließt sich ein solcher Anfang an das rein Epische an und verbindet so die Person mit der Situation. So sieht Peter (c. 9), als der Entschluß zur Flucht gefaßt ist, Abschied nehmend von seiner Kammer, seine Laute liegen und singt ihr zu:

> Wir müssen uns trennen,
> Geliebtes Saitenspiel . . . .

so fragt er sich selbst (c. 8), als er von der Geliebten den ersten Kuß empfangen:

> War es dir, dem diese Lippen bebten,
> Dir der dargebotne süße Kuß?

Immer aber wurzelt das Gedicht in dem Punkte, wo es die Prosa angetroffen, um von da aus erst weiterzuwachsen. Deshalb faßt es diese Stimmung oder Situation in so einfache Wendungen, und, wenn in ein Bild, immer in ein naheliegendes. Dann erst greift die Phantasie, von der Reimassoziation unterstützt, um das selbe auszudrücken oder es weiter auszumalen, nach entfernteren

Bildern, fügt die Folge hinzu, zieht den Gegensatz heran. So reiht sich an den Anfang:

> Sind es Schmerzen, sind es Freuden,
> Die durch meinen Busen ziehn?

das Bild „Tausend neue Blumen blühn", an die Worte:

> Wie schnell verschwindet
> So Licht als Glanz,

reiche Ausmalung:

> Der Morgen findet
> Verwelkt den Kranz,
> Der gestern glühte
> In aller Pracht,

und weiter Bild auf Bild. Einfach erhebt sich (c. 6) die Frage:

> Willst du des Armen
> Dich gnädig erbarmen?
> So ist es kein Traum?

Ausbrechend breitet das lyrische Empfinden darum die Stimmung:

> Wie rieseln die Quellen,
> Wie tönen die Wellen,
> Wie rauschet der Baum!

Und nun wird nochmals die Situation im Bilde geschildert:

> Tief lag ich in bangen
> Gemäuern gefangen,
> Nun grüßt mich das Licht;
> Wie spielen die Strahlen!
> Sie blenden und malen
> Mein schüchtern Gesicht.

Wie sich an die Mahnung des alten Sängers zur Ausfahrt die Schilderung eines solchen ritterlichen Lebens in seinem ganzen Verlaufe schließt, wie in Peters Angst vor der Erfüllung der Gedanke von dem langsamen Nahen des Glückes den an sein schnelles Schwinden weckt, so fließt aus dem Frieden, der Magelone bei dem Schäfer äußerlich umgibt, das Gefühl des inneren Kummers, und „matte Hoffnung" zaubert ihr die künftige Vereinigung mit dem Geliebten vor, ein Wechsel der Stimmungen, der den Titel „Ruhe" Lügen straft, den Tieck, an den Anfang

anknüpfend, dem Stück in den Gedichten gegeben hat. Manchmal verliert sich der Dichter, an solchen Fäden spinnend, weitab, wenn auch noch nicht so weit, wie in späterer Zeit, aber der Leser könnte sich an ihnen immer wieder zu der Stelle der Erzählung zurückfinden, wo die Verse anknüpfen, auch wenn diese nicht an den Elementen, die sie aus der Handlung aufnehmen, sich als unmittelbar aus ihr erwachsen verrieten. Ohne daß seine Phantasie sich einen Rahmen um sie schafft, vermag deshalb der, welcher die Poesien isoliert kennen lernt, sie kaum ganz zu genießen; was der Erzählung Wirklichkeit ist, wird ihm oft als Symbol erscheinen, und wenn den von einander getrennten Liebenden sich das eigene Schicksal in Motiven versinnlicht, die der gegenwärtigen, aber dem Singenden unbekannten Situation des Entfernten entstammen[1]), so bleibt dem mit den Geschehnissen nicht Vertrauten die volle Bedeutung selbst des wirklichen Symboles verschlossen.

Klarer noch, weil die Partie in gebundener Rede hier keines einführenden Satzes bedarf, der die Entwicklung unterbricht, tritt die Steigerung der Prosa zu Versen in dem „Vorbericht“ zutage, den Tieck seiner Magelone voraufschickt. Die äußere Anregung, wenn es einer solchen bedürfte, könnte ihm die Gewohnheit alter Vorreden, in Verse auszumünden, gegeben haben, und vielleicht dachte er auch hier, wie im Eckbert, sich an die Form naiver Schriften anzulehnen. Seinem Ton nach

---

1) Magelone (4, 339 f.):

So schwimmt die Liebe
Zu Wüsten ab, ...
Es bricht der Nachen,
Es löscht der Strahl,
Vom schönen Lande
Weit weggebracht
Zum öden Strande,
Wo um uns Nacht.

Peter (341): Hör' ich eines Schäfers Flöte,
Härme ich mich inniglich.

weckt dieses reizvolle, aber ganz sentimentale Stück nicht den leisesten Gedanken daran, und nur, wer in Betracht zieht, wie die ältere Romantik und gerade Tieck beides mischte, ohne die Stilwidrigkeit zu empfinden, kann es für möglich halten, daß der Dichter, wenn er die seiner Schaffensart von selbst sich bietende Form ergriff, seinen jungen Wein in alte Schläuche zu gießen glaubte.

Unwiderstehlich hatte das neue Wesen von dem Dichter Besitz ergriffen. Als „Volksmärchen, herausgegeben von Peter Leberecht“, unter einem Titel, der, zugleich einen Zusammenhang mit dem geschätzten Musäus vortäuschend, das Gepräge makelloser aufklärerischer Wohlanständigkeit trug, hatten sich rein romantische Schöpfungen wie der Eckbert und die Magelone in den Verlag des jüngeren Nicolai und aus ihm ins Publikum schmuggeln können. Nun erklang sogar mitten unter dem leeren, zynischen Gespöttel der Straußfedergeschichten in ihrer fünfunddreißigsten Nummer (Schr. 14, 141 ff.: Die Freunde) das Singen eines zarten Traumes, wenn nicht mit ganz romantischem Sinn, so doch völlig romantischer Stimmung. Und dem Werkchen, das in dieser Umgebung (Straußfedergesch. 7, 231) noch um Duldung bitten muß, dienen hier, wo sie sonst nur Gegenstand der Satire waren, auch wieder ein paar Verse zum Schmucke: ein leichter Gesang, der den Träumenden in den Zauberpalast der Feen lockt, von überirdischen Lippen ertönend, wie einst die Geisterstimmen im Abdallah, aber im Gegensatz zu jenem rohen Grausen sanft und milde und in seiner Form der neuen Epoche in Tiecks Lyrik angehörend.

Die Verseinlage, eben erst bekriegt, ist hier noch in Feindesland. Sie ist es mehr noch, wenn Tieck der Aufforderung nachkommt, die aus dem Kreise seines Verlegers an ihn erging, darzustellen, durch welche Eigenschaft jede einzelne von Blaubarts Frauen dem Wüterich zum Opfer fiel, wenngleich statt des gewünschten psychologischen Romans „ein 'höchst phantastisches, seltsames

und launiges Buch“ entstand, oder vielmehr entstehen sollte (Schr. 6, XXIII ff.). Denn dieses, die sieben Weiber des Blaubart, enthält freilich eine Anzahl ernstgemeinter Einlagen, einzelne darunter, die den Typus von Tiecks romantischer Lyrik ganz rein darstellen, wie (9, 205 f.) das Lied der Fee Almide, das beginnt:

Blumen küssen
Sich mit Tönen;

und schließt:

Und uns wiegen in den Lüften
Lieb' und trunkne Phantasei,
Nachtigallenmelodei,
Mondenschein und Zauberei.

Aber durch das seltsame Gemisch dieser Schrift, die die schwankende Stimmung der Straußfedergeschichten auf die Spitze treibt, weil der Autor hier durch alle Sphären jagt und doch keine von ihnen ernst nimmt, durch diesen Krieg aller gegen alle, kann keines der Elemente unangefochten hindurchgehn und seinen reinen Klang bewahren. Wie die Figuren, die an dem Schicksal des Helden Peter Berner und seines Gegenstücks Adelheid arbeiten, verwirrend schillern, bald als dämonische Wesen, bald als Pädagogen und Literaten erscheinen, so mischt sich in den Charakter des Zaubergesangs, den die Mehrzahl der Poesien eigentlich trägt, Allegorie und Parodie ein. Und wenn jene Mächte freilich einen Gegensatz von romantischer und rationalistischer Weltanschauung verkörpern, soweit bei diesen Nebelwesen überhaupt etwas greifbar ist, und schließlich jene triumphiert, aus dem Zwiespältigen der Grundstimmung hebt diese Lösung nicht heraus. So sind denn auch die Lieder nicht etwa auf den romantischen Anschauungskreis beschränkt: nicht nur der Zaubervogel verkündet in ihnen (9, 101 u. 102) die Erziehungsmaximen für die kleine Adelheid, daraus sie das Leben, das „doch nur ein Traum“ ist, „mit Leichtigkeit weben“ lernen soll, auch die alte philosophische Wärterin mahnt (100) Peter singend: „werde früh gescheid“ und singt ihm (102 f.) von Schmerz und Leben, deren „holder

Eintracht“ sich nur flüchtig die Freude geselle. Und wie die lyrische Stimmung der Liebesinsel in dem zitierten Lied Almidas ihren Höhepunkt findet, so kontrastiert (134) auch die alte Fee in ihrer Felseinsamkeit diese und „das blumige Land“, in dem Blumen

lächeln
Und Westwinde fächeln,

und in ihrem bunten allegorischen Zauberspiel singt (138) ein Hahn als Barde den Preis des im Turnier siegreichen Papageis in kühnen Rhythmen. Eine Selbstbeschränkung ist dennoch auch in dem unförmigen Werk festzustellen: die Gesänge sind durchaus der sinnlich-übersinnlichen Welt vorbehalten, von der aus das Schicksal der beiden Hauptpersonen gelenkt wird, in ihrem irdischen Leben klingt kein Lied.

---

3. Kapitel.

Mässigende Einflüsse.

In seiner Märchenoper „Das Ungeheuer“ teilt Tieck die Personen in zwei Gruppen. Nicht alle singen: die Rationalisten, die an den Inhalt des Stücks, an seine „dämmernde Traumwelt“, nicht glauben, sprechen nur. Vorbild dafür war vor andern[1]) die Beschränkung der Prosarede auf die Masken bei Gozzi, dessen Art sich Tieck hier enger anschließt als im Zerbino, wo freierer Wechsel zwischen Vers und Prosa, selbst bei einer und der selben Person und innerhalb der gleichen Szene, herrscht[2]). Es liegt nicht ganz ferne, die Übertragung dieses Prinzips der Abtrennung eines Personenkreises,

1) Vgl. W. Schlegels Hinweis (W. 7, 40 f.) auf die Übereinstimmung des hier überall als Anreger dienenden Shakespeare mit den indischen Schauspielen.

2) Köster, Schiller als Dramaturg, Berlin 1891, S. 223.

dem die Verse vorbehalten sind, auf die Prosadichtung, wie es die Beschränkung der Einlagen auf die Geisterwelt in den Sieben Weibern des Blaubart darstellt, mit der poetischen Sphäre im Wilhelm Meister in Beziehung zu bringen. Läßt man es gelten, so doch nur als eine Anregung neben andern, ein Verhältnis, in dem auch der Gesang der Lilie in Goethes Märchen zu der Strophe im Eckbert stehen mag. Es sind äußere Anstöße in formaler Richtung, von Tieck in Werken aufgenommen, deren ganzer Geist von dem der Vorbilder so völlig verschieden ist, daß auch jene Zusammenhänge kaum mehr sichtbar sind. Ebendahin weist es, wenn Wilhelm Schlegel hervorhebt, wie Tieck für die „wahrhaft poetisierte Prosa" seines Eckbert Goethes Stil im Wilhelm Meister und dem Märchen studiert haben müsse[1]): auch hier bleibt der Einfluß ein wenn auch im weiteren Sinne formaler, die tiefe Kluft, die dem inneren Wesen nach Tiecks Märchendichtung von der Goethes trennt, wird nicht überbrückt. Daß Tieck solchen formalen Einflüssen nicht unbewußt sich hingab, bezeugen gerade in der Vorrede zum Ungeheuer (Schr. 11, 148 f.) die Darlegungen über sein Streben, den Mittelweg zwischen Gozzi und der landläufigen komischen Oper oder Operette zu finden. Das Theoretisieren lag ja auch ihm, wie sehr er als der Praktiker den Gegensatz zu den Dogmatikern der älteren Romantik bildet, nie ganz fern. Nur daß seine doch früh sich herausarbeitende dichterische Eigenart sich von der Theorie nicht beengen ließ und eher ihr die Grenzen absteckte. Der so leicht in anderer Wesen sich einfühlte, vermochte doch zu meiden, was ihm das Innre störte. So konnte es kommen, daß er fremde formale Schemata ganz mit eigenem Wesen erfüllte, daß er aber auch die, die ihm

---

1) Ath. I, 1, 167 ff. (W. 12, 27 ff.). Ganz ähnlich schreibt er an Tieck (Holtei 3, 226) und führt dabei den „reizenden Überfluß bei gleicher Klarheit und Mäßigung" auf „ursprüngliche Verwandtschaft der Geister" zurück.

im Geist nahestanden, abwehrte, wo ihre Form seine Freude am fessellos phantastischen Schweifen behindert hätte.

Der zarte Wackenroder, der vor dem Willen eines ihm geistesfremden Vaters im Zwang des verhaßten Berufes zerbrach, fand doch in stiller Einsamkeit des Schaffens die Energie, die strengen Gesetze der Kunst, die ihm aufgegangen waren, an seinen Arbeiten zu verwirklichen. Er fand die Energie, den bewunderten Freund auf seine Schwächen hinzuweisen und die eigenen Werke vor ihnen zu bewahren. Niemals läßt er die Prosa seiner kunstphilosophischen Betrachtungen, so hoch sie sich dithyrambisch steigert und so weich sie lyrisch verschwebt, von Rhythmen unterbrochen oder beschlossen werden. Niemals behängt er die schlichte Epik seiner Künstlergeschichten, die er Vasari und Sandrart nacherzählt, mit Versschmuck. Nur in dem Leben Berglingers, das halb erlebt, halb erträumt, sein eigenes ist, stehen (Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Werke u. Br. 1, S. 137f. u. 139) ein paar Gedichte, die, sicherlich unmittelbar seinen Seelennöten entwachsen, sich von selbst hier einfügen, und wenn sie auch zu Trägern der Stimmung ihres unglücklichen Dichters nur neben der Prosa berufen sind, an Bedeutung doch dadurch gewinnen, daß diese Stimmung, mehr als die geringe Handlung, den Hauptinhalt des Ganzen bildet. In der Art, in der er sie mit der Prosa verknüpft, schließt sich der „Klosterbruder“ an den Dichter des Siegwart an, dessen Mahnung, Gedichte nicht mit kaltem Blut zu beurteilen, er selbst hätte sprechen können. Wie bei Miller sind es niedergeschriebene Ergüsse, angeführt nach einer eingehenden Prosaschilderung des seelischen Zustands und in ihrem Entstehen durch eben diesen Zustand motiviert. „Da sein Blut ... oft in heftigster Wallung war“ heißt es, wo Miller etwa sagt: „Seine Seele war in der fürchterlichsten Arbeit“. Den Grund für die Anführung der Verse gibt dem Dichter in alter Weise das Streben, die

Stimmung seines Helden zu belegen und zu illustrieren. „Eine Probe von diesen Liedern ist folgendes Gebet . . .“ „Von dem . . . Zustand, worin er sich damals befand, zeugen auch folgende Zeilen . . .“ Damit läßt sich aus dem Siegwart nur die Art, wie die Prosaaufsätze eingeleitet werden, vergleichen: „Einen dieser Aufsätze . . . . will ich hier anführen“. Zusammen mit dem „oft“ in dem vorher gegebenen Zitat weist dies auf das Abweichende bei Wackenroder hin: Die Gedichte sind einem Bericht eingefügt, statt aus einer augenblicklichen, gehen sie aus einer dauernden Stimmung hervor, und so gewinnen sie ein Zeitloseres und damit Ruhigeres, das wiederum Wackenroders Charakter entspricht. Schließlich aber gelangt er, darüber hinausschreitend, in einer kurzen Erzählung mit gesteigerter lyrischer Stimmung zu einer ganz eigenen Verwendung der Verseinlage. Das „wunderbare morgenländische Märchen von einem nackten Heiligen“ (Phantasien über die Kunst . . ., a. a. O., 156 ff.) erhebt sich von der Zeichnung des Unglücklichen, den die furchtbare Idee beherrscht, daß er dem sausenden Rade der Zeit bei seiner unablässigen Umdrehung mit der ganzen Anstrengung seines Körpers zu Hilfe kommen müsse, zu der Schilderung der Sommernacht, die ihm die Erlösung bringen soll. Die Lyrik dieser Stimmung steigt an und gipfelt in dem Liede, das zwei Liebende im Kahne singen, das nicht allein die Stimmungselemente dieser Nacht wiederbringt, sondern sie auch als Wirkungen der das All beherrschenden Liebe seelisch ausdeutet. Und zu dieser doppelten Aufgabe der Verse gesellt sich die dritte und bedeutsamste: die Töne, die ersten, „die in diese Einöde fielen“, lösen den Zauber, der den Heiligen im Bann hält, der verirrte Geist, aus seiner Hülle befreit, schwebt als engelschöne Geisterbildung in den nächtlichen Himmel, und die Liebenden wähnen, „den Genius der Liebe und der Musik zu erblicken“. Die Verse, die Vertreter der erlösenden Tonkunst, bilden den lyrischen wie den epischen Höhepunkt der Erzählung.

Es ist dabei kaum von Belang, ob das Gedicht von Wackenroder selbst herrührt, oder ob diesmal Tieck — in Umkehrung des früher geschilderten Vorgangs — dem Freund, nicht zur satirischen Behandlung sondern zum ernsthaften Schmuck seines Werkes, die Verse geliehen hat[1]). Seinem Wesen würde es nicht widersprechen, hier sich durch die von dem andern — mit Tieck freilich nicht fremden Mitteln — geschilderte Stimmung anregen zu lassen und sie in Versen zur Höhe zu führen, wenngleich die geringe Anlehnung an die Prosa, die Art des Eingangs — stark bildlich und nicht zusammenfassend —, die Einheitlichkeit der Stimmung und der Form und die verhältnismäßige Geschlossenheit des ganzen wenig charakteristisch wäre. Bezeichnend, auch wenn das Stück Tieck angehört, bleibt, daß bei Wackenroder die Einlage nicht aus dem Lyrismus der Prosa herauswächst, daß er die unabhängig geformte Zierat, mitten zwischen Aufsteigen und Absinken, das Ganze krönend, einfügt.

Eine Beeinflussung Tiecks durch diese Gehaltenheit in der Form könnte höchstens darin gefunden werden, daß die Mehrzahl seiner Beiträge zu den Herzensergießungen und den Phantasien immerhin von Versen frei bleibt. Dort sind dies allerdings außer der Vorrede nur zwei Briefe; in dem einzigen rein lyrischen Stück ergeht es dem Dichter wie bei dem Vorbericht zur Magelone: seine „Sehnsucht nach Italien“ (a. a. O., 205 f.), in wehmütigen Klagen sich ergehend, ist bis zu der Frage gelangt: „soll es mir auch nicht einmal vergönnt sein, dir, o heilige Kunst, ganz zu leben?“, da wird die weitere Frage zu Versen:

---

1) Das Gedicht steht im Musenalmanach von 1802 als „Nacht“ zusammen mit den Tieckschen: „Morgen“, „Mittag“ und „Abend“, mit denen es aber durchaus keine Einheit bildet, auch in der Ausgabe von Tiecks Gedichten von 1821, n i c h t aber in der von 1841. Koldewey, (Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck, Altona (Gött. Diss.), S. 119 und 167) nimmt Tiecks Verfasserschaft an.

Soll ich in mir selbst verschmachten,
Und in Liebe ganz vergehn?

Diese leiten von der Wehmut zum Glück der Erfüllung über und endigen das Ganze. Unter der größeren Anzahl der kunstbetrachtenden Aufsätze in den „Phantasien" ist wenigstens einer, „Die Töne" (289 ff.), der, gleich dem auch in Stimmung und Gedanken verwandten Balderbrief, im eigentlichen genre mêlé gehalten ist, dessen Verspartien sich mit mehr oder weniger wörtlicher Anlehnung an die Prosa anschließen, sie paraphrasieren, fortführen und steigern. Ebensowenig zeigt das epische Stück, das Tieck zu der Sammlung beigesteuert hat (224 ff.), daß er für die Einfügung von Versen in erzählende Prosa festere und tiefere Gesichtspunkte gewonnen hätte. Unverhältnismäßig lang im Vergleich zu dem Ganzen ist die Romanze von Arion, nach Tiecks Art mit einer einfachen Zeichnung der Situation[1]) beginnend, und belastet übermäßig die Parallelgeschichte von dem alten holzschnitzenden Schäfer, die zu dem Sinneswandel des Erzählenden gegenüber dem sich so schwer von seinem Bilde trennenden Maler führt. Eher am Platze ist dessen einsame Strophe:

Von aller Welt verlassen,
Bist du Madonna nah'.

Sie gibt Stimmung und vervollständigt die Reue und Rührung des Käufers, der nun gern weit mehr als den geforderten Preis bezahlt und dennoch den Maler seinen Wohltäter nennt.

Hat das Lied von Arion mit Goethes Sänger nicht viel mehr als den Romanzencharakter gemein, so erinnert die Einführung dieser Einlage wohl am meisten an ein Vorbild im Wilhelm Meister. Wie Wilhelm, als er (2, 13) den Harfner aufsucht, hört hier der Erzählende „den Alten" drinnen musizieren. Er lauscht auf die „wehmütige Melodie" und das Lied. „Die wehmütige herz-

1) Arion schifft auf Meereswogen
Nach seiner teuren Heimat zu.

liche Klage“, so heißt es bei Goethe, „drang tief in die Seele des Hörers .... er stieß die Kammertüre auf und stand vor dem Alten, der ein schlechtes Bette ..... zu seinem Sitze zu nehmen genötigt gewesen. Was hast du mir für Empfindungen rege gemacht, guter Alter? rief er aus. Alles, was in meinem Herzen stockte, hast du los gelöst ...“ Nicht anders ist Situation und Wirkung bei Tieck geschildert. „Mein Herz klopfte, ich riß die Tür auf und fand ihn vor seinem Gemälde sitzen ...... „Mein steinernes Herz“, rief ich aus, „hat sich erweicht““.

Dennoch ist Tieck auch hier gleich weit entfernt von der reifen Kunst Goethes, die die Einlage innig und vielfältig mit dem Ganzen verflicht, wie von dem Bedacht Wackenroders, der ihr Gewicht verleiht, indem er den Schwer- und Wendepunkt in die Verse verlegt. Ihm bleiben sie ein Klingen, das die Prosa umrankt und von selbst aus ihr erwächst, sobald sie sich zu höherem lyrischen Schwung erhebt. Eine Bedeutung, die er ihr nicht zugesteht, durch sparsame Verwendung noch zu erhöhen, dazu kann ihn weder des Meisters noch des Freundes Vorbild bestimmen.

Wir wissen nichts Genaueres über den gemeinsamen Plan und die gemeinsame Arbeit Tiecks und Wackenroders für den Sternbald, nichts darüber, was von dem jetzt Vorliegenden Wackenroder noch vor Augen gekommen ist. Wir können uns vorstellen, daß er gegen die geplante Überflutung des Romans mit Versen Einspruch getan hätte. Aber nicht minder auch, wie Tieck versucht haben würde, die Bedenken des Freundes zum Schweigen zu bringen. Ihn lockte das Klingen und Singen in Mustern der Vergangenheit und Gegenwart, und wenn der andere den Hinweis auf die zwei Freunde in des Vulpius Adalbert von Wiesenthau, die als wandernde Musikanten durchs Land ziehend, wie im Sternbald Florestan, Roderigo und Ludovico, gleich Franz und seinen Genossen eine schöne Gräfin in einer Jagdgesell-

schaft antreffen und Gesänge mit Titeln wie das „Lied von der Zufriedenheit“ vortragen, zurückgewiesen hätte, so würde er wohl respektvoller die Erinnerung an des Cervantes tönende Welt angehört haben, in der es kaum einer begründeteren Aufforderung bedarf, um die Saiten klingen zu lassen, als des Sternbald „Singe mir noch einmal ....“, und wo die Wechsellieder zu Hause sind, die „seltsamen Arten der spanischen Poesie“, die Florestan [1]) Franz beschreibt und mit ihm zu singen versucht [2]). Der Freund war gewiß zu überzeugen, daß man den großen Künstlerroman, der beabsichtigt war, nicht in der Einfachheit der Geschichten in den Herzensergießungen schreiben konnte, und er, der selbst Einflüssen der Literatur und des Lebens folgend, seinen Helden Musiker und Dichter zugleich hatte sein lassen, mußte der Vorhaltung sich beugen, daß die Vermischung der Künste, die die jungen Romantiker selbst erstrebten, ihre Grundbedingung verwirklicht fand in jener Epoche, die sie als das goldene Zeitalter der Kunst verehrten. Sie lasen bei Vasari und Bellori, bei Sandrart und Böhm, daß Verocchio [3]), Rosso (Vasari, II, 2, 107) und Caracci [4]) Maler und Musikanten gewesen, daß Lionardo und Bramante ihre „Ergötzlichkeit in der Music und Poesie“ (Sandrart, II, 2, 75) gesucht und „jezuweilen lustige Lieder sehr artlich“ (II, 2, 82; Böhm, a. a. O.) [5]) gesungen und komponiert hätten, daß Giorgione und Sebastiano

---

1) Tieck und Wackenroder, her. v. Minor, S. 284 f.; in den Schriften (16, 244) ist dieser Hinweis auf die spanische Poesie gestrichen.

2) Don Quixote trifft übrigens (2, 224) ebenfalls die Herzogin als schöne Jägerin inmitten der Jagdgesellschaft an.

3) Vasari, Leben der ... Maler, Bildhauer und Baumeister .... A. d. Ital. v. Ludwig Schorn, Tübingen 1822 ff., II, 2, 263. Das Leben des .... Lionardo da Vinci in Tractat v. d. Mahlerey, übers. v. Böhm, Nürnberg, 1724.

4) Bellori, Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Moderni, Roma 1728, p. 9. (Hinweis bei Koldewey, S. 57).

5) Vgl. Herzensergießungen, a. a. O., 27 und 31.

del Piombo durch ihr Lautenschlagen und Singen sich nicht nur beim weiblichen Geschlecht, sondern auch bei den Edelleuten gar beliebt gemacht hätten, und Parmegianino gar im Lautenspiel nicht minderes geleistet habe als in der Malerei (III, 2, 166). Sie fanden ein Sonett Francesco Francias bei Vasari (II, 2, 350 A.) abgedruckt und die Gedichte Michelangelos und Rafaels vielfach erwähnt und mußten sich vorstellen, daß die Schreibtafel, die Lionardo nach dem Zeugnis [1]) immer bei sich zu tragen empfahl, gar oft auch dazu gedient haben mochte, wie die Siegwarts, selbstverfaßte Poesien aufzunehmen. Tieck war nicht der Mann, der sich beschieden und dieses tönereiche Leben nicht mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln neu zu erwecken sich bemüht hätte, und das Bild von der unter Musik und Gesang, die sie erheitern sollten, gemalten Mona Lisa, das ihm seine Quellen boten [2]), mußte er zweimal (Minor S. 237 und 289 f.) in seinem Sternbald verwerten, und wenigstens später auch einmal (Schr. 16, 253 ff.) in Reimklängen lebendig zu machen suchen.

Sicher aber hätte Wackenroder die Flut der Verse einzudämmen, ihre Verbindung mit der Prosa kunst- und bedeutungsvoller zu gestalten versucht. Indes sein mahnendes Wort war verstummt, Tieck war allein geblieben und gestaltete seine Künstlergeschichte, wie sie ihm vorschwebte. Im Anfang noch völlig aus der Gedankenwelt heraus, die er mit dem Freunde geteilt, an der die Künstlererzählungen und gemeinsames phantasieverklärtes Erleben gebildet hatten. Er zieht es freilich vor, die Schilderung erst in dem Augenblick zu beginnen, als sich hinter seinem jungen Maler die Tür der Werkstatt geschlossen hat, als das technische Erlernen, das der Romantiker nicht allzu hoch einschätzt, rückwärts liegt. Aber gestaltet sich Dürers Arbeitsstube auch nur in der

---

1) Böhm, p. 34. Vgl. Herzensergießungen, S. 30.
2) Böhm, X. „ „ , S. 35 f.

Erinnerung, so wird doch die des Lukas von Leyden gegenwärtig, beide in Farben des Lebens, und Franz Sternbald zieht, indem sich manches, was vielleicht schon für den jungen Tischlermeister konzipiert war [1]), hier niederschlägt, wie ein richtiger Handwerksbursche zu Arbeit und Genuß in die Welt hinaus, erfüllt von der Kunstbegeisterung, die die jungen Romantiker aus den alten Werken und Geschichten sogen, und dem Entzücken an der Natur, das sie einst durch die reicheren Gegenden des deutschen Südens begleitet hatte. Aber allmählich verblaßt das, was noch an die Welt der Herzensergießungen erinnert. Der Lebende entringt sich völlig dem Einfluß des Toten. Wenn auch hie und da noch Ortsnamen genannt werden, mehr und mehr führen doch Franz Sternbalds Wanderungen, die in Franken begannen, ins romantische Land. Wie im Lovell kann der Held allein die vielfachen Nüancierungen des Charakters, die es Tieck hier mehr noch als dort zu zeichnen drängt, nicht tragen, neben ihn reihen sich andere, an stelle des schnell zurücktretenden Sebastian, eines Typus der alten frommen Kunstandacht, in Florestan der eigentliche Vertreter romantischen Stimmungswechsels, aber auch noch Gestalten wie Roderigo und Ludovico. Die Motive, die der Ritterroman beliebt gemacht hatte, und die Tieck selbst wieder in den alten Werken auffand, breiten sich aus: Florestan erzählt eine Novelle nach spanischer Art, aber Figuren wie der Einsiedler sind nicht auf diese beschränkt, sie beleben auch die Welt, in die die beiden Jünglinge hineinwandern, und schöne Jägerinnen ziehen hier durch die Wälder und laden die Fremdlinge, mit denen sie zusammentreffen, auf ihr Schloß. Freilich, dem Schema der Vulpius und Genossen gibt Tiecks Talent erst Farbe und Klang und damit den eigentlichen, fortwirkenden romantischen Charakter: einer dieser Einsiedler ist ein halbirrer Künstler, der in der Art Balders

---

1) Vgl. Schr. 28, 5.

Worte tiefsinniger Weisheit spricht, und die Waldhörner klingen wirklich um den Jagdzug und das Schloß der Gräfin, durch die im Abenddämmer liegenden Gärten und um alle entscheidungsvollen Augenblicke in Franz Sternbalds Leben. Die letzten Strecken seines Weges führen ihn zwar nach Italien und unter die Künstler, von denen Vasari und Sandrart erzählten, aber die Farben, in denen Tieck sie sieht, sind die Heinses, nicht mehr die des Klosterbruders.

Von den Wandlungen des Romans in Stoff und Stil können die Verseinlagen nicht unberührt bleiben. Schon ihre stetig steigende Zahl[1]) beweist, wie die mäßigenden Einflüsse an Kraft verlieren. Noch verraten sie sich in der quantitativen und qualitativen Zurückhaltung des ersten Buches. Gleich am Anfang steht freilich, bedeutungsvoll nicht nur für den Roman, sondern für die ganze Entwicklung der romantischen Motive, ein Wanderlied. Aber es ist von dem Helden nicht gedichtet, es wird von ihm nicht einmal gesungen. Bewußt wird es in den Kreis der Momente hineingerückt, die dem Streben dienen, das Kolorit der Zeit zu treffen. „Singe mir hier noch einmal das altdeutsche Lied vom Reisen“, bittet (Minor, 121) der ausziehende Franz den begleitenden Sebastian, und wenn das Gedicht, das an Moscheroschs Reisestrophe anklingt, wenn erst recht das „Lied eines alten Minnesängers“, das (167) Franz dem Freund im Briefe schickt, den „kindischen Ausdruck“, den die jungen Romantiker an den Werken der alten Meister bewunderten, nicht zu finden vermag, so liegt es nur an der Unmöglichkeit, die Tiecks Geiste fremde Naivetät künstlich zu erzeugen. Und als er nun seinen Helden auch selbst dichten läßt — auch dies Stück, formal noch besonders stark mit der Magelone und auch der

---

1) Das 1. Buch des 1. Teils enthält auf 54 Seiten 3 Einlagen, das 2. auf 78 Seiten 9, das 1. des 2. auf 84, und das 2. auf 69 je 13.

Lovelllyrik[1]) zusammenhängend, ist dem Brief eingefügt und knüpft schon damit an die ältere Praxis an —, so verleiht er auch dem Künstler diese Gabe nicht als eine selbstverständliche und bemüht sich, wenn auch nicht mit der realistischen Zeichnung allmählicher Entwicklung wie im Siegwart und anderen Bildungsromanen, doch um eine vorbereitende Motivierung. „Oft möcht' ich alles in Gedichten niederschreiben, und ich fühle es jetzt, wie die Dichter entstanden sind. Du vermagst das Wesen, was dein innerstes Herz bewegt, nicht anders auszusprechen". So schreibt Franz (169), anschließend an die Mitteilung der Verse des „Minnesängers" in dem gleichen Briefe, dem er dann die von ihm selbst gedichteten „ungeschickten Zeilen" beifügt. Die Worte „meine ganze Seele war darauf hingewandt, und ich bin nicht errötet, sie Dir, Sebastian, niederzuschreiben; denn warum sollte ich Dir einen Gedanken meiner Seele verheimlichen?" sprechen es klar genug aus, daß es dem Jüngling etwas Neues ist, seine Empfindungen dichterisch zu fassen und dem Freunde mitzuteilen.

Nicht grundsätzlich wendet sich Tieck von einer wenigstens bedingt realistischen Tendenz auch in der Verwendung der Verseinlagen ab. Er hält sich doch fern von der Manier der Pastoralromane, wo alle Personen einen klingenden Reigen bilden, in dem die Gefühle jeder einzelnen sich in Versen lösen. Eher gemahnt seine Welt, die selbst bunter und phantastischer wird, an die des Cervantes, wo nicht ohne Motivierung, in der Hauptsache aber doch, um dem Ganzen Farbe zu geben, bald da, bald dort, die Lieder ertönen. Aber dergleichen

---

1) Vgl. die 6. Strophe in der Fassung der Originalausgabe (Minor, 171):

> Alle Ketten sind gesprungen,
> Frei sind alle Geister dann,
> Jeder Knechtschaft kühn entschwungen
> In dem Wollustocean.

geschieht selbst jetzt noch mit einer gewissen Zurückhaltung, sehr lose über die drei folgenden Bücher verteilt, und so reicht es denn auch nicht hin, den Romantiker zu befriedigen, und er begnügt sich nicht damit, eine versgeschmückte Novelle einzufügen und durch die Wälder Jagdweisen, den Gesang eines Einsiedlers und eines Köhlers Lied klingen zu lassen. Dem ganzen bunten Tönen, das die mannigfachen lyrischen Stimmungen in ihm auslösen, drängt es ihn, freie Bahn zu bereiten, und um dieses Bedürfnis zu erfüllen, stellt er neben Sternbald, der noch über die erste Hälfte des Romans hinaus die Schlichtheit und Einfachheit bewahrt, die im Sinne Wackenroders war, die Gestalt Florestans, der nichts Schöneres kennt, „als so recht viel und mancherlei durcheinander zu empfinden“ (283). Wenn der Maler doch nicht jede Spur des Handwerks von sich abgetan hat, und sie nie ganz abtut, so ist dies der echte romantische Dichter, der ohne zu formen, von jeder Stimmung des Augenblicks getragen, seine Verse dahin fließen läßt, „wie sich unsre Gedanken in einer schönen heitern Stunde bilden“ (214). Er kann im zweiten Buch der Träger der Wanderlyrik sein, des großen Gesanges zum Lob des Reisens, der schließlich in eine breit ausgeführte Frühlingsschilderung verfließt (211 ff.), der Poesien, die (230 ff.) den Charakter der Instrumente ausdrücken sollen und alle wie auf dem Wege aufgefaßt sind, und des geschlossensten dieser Wanderlieder, des bekannten „Wohlauf! es ruft der Sonnenschein“ (249 f.). Er kann aber erst recht im 1. Buch des 2. Teils, über das seine Weisen am verschwenderischsten ausgeschüttet sind, die verschiedenartigsten und wechselvollsten Stimmungen in ihnen ausströmen lassen: lachenden Übermut, wenn er (277 ff.) in einem langen Trinklied von der Erschaffung des Weins erzählt oder (344 f.) den Kampf ums Dasein in der Natur heiter parodiert, und unbestimmtes Sehnen in der Mondnacht (288 f.), die Lust wagender Liebe, die rasch im Vorübergehen Blüten pflückt (313 f.),

und in grüner Waldheimlichkeit (282) oder (352 ff.) in dämmerndem Garten aufsteigendes Verlangen nach der Einen, helle Freude am Frühling mit einem flüchtigen Seitenblick auf seine Vergänglichkeit (262 ff.), in zwei kurzen Strophen (316) kecke Lust am Wandern und in langen wechselnden Rhythmen (333 ff.) grübelndes Betrachten des Lebens, wie es die verschiedenen Altersstufen sehen, und mit dem Ergebnis, daß „der Seele Heimat .... auf dieser Erde nirgend sein“ könne.

Als Florestan mit dem 1. Kapitel des letzten der vollendeten vier Bücher verschwindet, um nur im 2. Kapitel (375 f.) flüchtig noch einmal mit seinem neuen Wandergenossen Ludovico verkleidet im Getümmel des Marktes aufzutauchen, nicht ohne daß jeder von beiden dabei noch ein Lied zum besten gibt, das aus der Vergänglichkeit der frohen Stunden heitere Lehre zieht, muß Sternbald, dessen anfänglicher Charakter allmählich verblaßt ist, ohne daß er dafür einen schärfer umrissenen neuen gewonnen hätte, an seine Stelle treten. Immerhin bleibt ihm, wenngleich die Stimmungen, als deren Träger nun er im Liede Ausdruck sucht, kaum minder stark wechseln als bei Florestan, im Gegensatz zu diesem, der mit seinen Poesien, wenn nicht immer [1]) singend, so doch wenigstens (288, 333) vorlesend, lebendig heraustritt, das stillere Wesen gewahrt: er ist weniger Sänger als Dichter, und auch als solcher wächst er erst allmählich heran. Nur als gelehriger Schüler Florestans vereinigt er sich (285 ff.) mit ihm zu einem Wechselgesang zum Preise des Frühlings, nur um das unfreiwillige Übernachten im tiefen Walde auch dem Gefährten Bolz zu verkürzen, singt er (364 ff.) ein Lied einsamer Melancholie und Sehnsucht, und nur in die berauschte Stimmung des Künstlerfestes schleudert er (392) den Hymnus, in dem nun er die Lehre, das Vergängliche auszukosten, aufnimmt. Wie das erste von ihm aufge-

---

1) S. 211. 229. 249. 262. 277. 282. 313. (316) 344. 352.

zeichnete Lied einem Minnesänger zugeschrieben wird, so fallen ihm noch viel später (377), als er sich in den Banden einer flüchtig aufglimmenden Liebe fühlt, „ein paar Stellen aus alten Gedichten“ ein, und wie er sein erstes selbstverfaßtes Gedicht dem Freunde im Brief zugesandt hat, so werden seine späteren Poesien fast alle dem Papier mitgeteilt: ihn, den Maler, begleitet wie Lionardo, überallhin die Schreibtafel, und sie empfängt, auf der Wanderung (234) und in einer von Schreckensvorstellungen durchschauerten Nacht in der Köhlerhütte (368 ff.), gerne aber auch (385, 406) in Stimmungen, in denen das Mitteilungsbedürfnis durch einen dem Freund gesandten oder zugedachten Brief geweckt ist, und durch Zitherspiel die Empfindungen beflügelt sind, seine Ergüsse: vereinzelt im zweiten Buche (234) ein Zwiegespräch des Dichters mit der sehnsuchtweckenden Stimme der Erinnerung, und dann erst wieder im letzten die seltsame Phantasie über den alten Phantasus (368 ff.), ein Frühlingsgedicht (385) und schließlich (406) den Jubel „erfüllter Sehnsucht“.

So sind es die verschiedenartigsten Stimmungen, die in den Liedern — vor allem Florestans und Sternbalds — zum Ausdruck gelangen. Aus dem Munde des Malers und Dichters kommen sie vor allem, weil diese die Träger von Tiecks romantischem Innenleben sind. „Alle Tage ..... neue Gegenden, neue Lieder und neue Gesinnungen“ (380), das Ideal Florestans ist das des Romantikers, und deshalb führt der Weg des Helden so langsam seinem äußeren und inneren Ziele zu. Deshalb begleitet diesen Weg auch, sobald dies Ideal unbestritten zur Herrschaft gelangt ist, die Musik der Gesänge, durch kein Schema, wie in der Magelone, mehr beengt, aus der latenten Lyrik des Ganzen bei jeder Steigerung der Stimmung an die Oberfläche dringend, und ohne skrupulöse Motivierung denjenigen in den Mund gelegt, in denen vor allem jene Lyrik des Romans verkörpert ist. Auch hier tut der Dichter freilich wieder einen kräf-

tigen Schritt vorwärts in der Befreiung von der Prosa. Die sklavische Abhängigkeit von ihrem Wortlaut ist längst überwunden. Nur wenige der Einlagen enthalten, wie das abschließende Gedicht Sternbalds, so viel Elemente der Handlung, daß sie kaum für sich bestehen können, und allein das Lied von der Einsamkeit bringt Anspielungen, die sich kaum mit der Situation und dem Schicksal des Singenden vereinigen lassen. Aber immer noch weist auf die Einlage als auf den organisch aus der Umgebung hervorwachsenden Höhepunkt die schon vorher einsetzende Lyrik hin. Schwach nur tönt sie herauf, wenn beim Auszug aus Antwerpen die Freunde „die Glocken aus der Ferne schlagen“ hören, ehe Rudolf sein Wanderlied anstimmt, deutlicher in der von Trompeten, Flöten und Waldhörnern klingenden Schilderung des Festes, das Sternbald zu seinem berauschten Gesang begeistert, und in der mit echt Tieckschem Raffinement variierten Stimmung aus Grimmelshausen, als Franz (322) bei dem Einsiedler aus dem Träumen seines Halbschlafs heraus Sprechen, Glockenklingen, Singen und zuletzt das Morgenlied des Alten mit anhört. In der Art der Magelone, aber ganz breit, wird (349 ff.) der abendliche Garten ausgemalt, in dem Rudolf der Wandergesellschaft sein Lied von der Sehnsucht singt, und mit reiferer Kunst als damals (272 f.) die durch den Zauber des Waldes in den beiden Freunden wachgerufene Erwartung eines Wunderbaren, in die nun, durch „eine rührende Waldmusik von durch einander spielenden Hörnern“ eingeleitet, geheimnisvoll und lockend die Klage der Gräfin dringt. Hier schon sind die lyrischen Elemente über Schilderung und Gespräch verteilt, und so läßt Tieck, jetzt auch hierin gewandter als in der Zeit der Magelone, häufig [1]) die Einlage unmittelbar auf die direkte Rede folgen und schiebt nur selten [2]) jene kurzen Einführungs-

---

1) 211. 229 f. 316. 352. 364.

2) 288: Er las. 344: Rudolf sang.

sätze dazwischen, die früher oft das Crescendo der lyrischen Stimmung durchbrachen. Immer noch auch verrät sich die Anknüpfung an die Prosa in Gedichtanfängen, die durch die Anredeform die Stimmung subjektivieren [1]), Situation oder Stimmung der Umgebung zusammenfassen, wie es am typischsten der unmittelbar an die Waldeinsamkeitsstrophe erinnernde Einsatz „Waldnacht! Jagdlust“ tut, mit nahe liegenden Wendungen an sie anschließen [2]) oder durch Zurückgreifen auf einzelne Momente den Gedankenzusammenhang erkennen lassen [3]). Andere Verbindungen sind schwerer zu erfassen, aber doch zu erraten. Die Verse setzen mit dem Kontrast zu angedeuteten oder ausgeführten Stimmungen ein oder knüpfen an solche an, die unausgesprochen in Landschaften oder Personen ruhen. Der Zusammenhang ergibt sich so leicht, weil die Grundlage des Ganzen ein Komplex romantischer Motive ist, der sich allmählich herausgebildet hat: unbestimmte Sehnsucht und ihr Kontrast, sorgloses Erfassen des Augenblicks, Frühlings- und Kunstschwärmerei, Hörner- und Flötenklang. Ein Ton, der angeschlagen wird, löst den andern aus, und so begleitet diese innerliche Musik den ganzen Roman. Wo sie sich nicht zu Poesien gestaltet, da klingt sie in der Erwähnung von Liedern [4]), auch von bereits ange-

---

1) 234: Die Sonne stieg prächtig herauf .... Anfang: Wie du mich anlachst, holdes Morgenrot.

2) Solche fast gegebene Anfänge sind z. B.:

277 Erwacht, ihr Melodieen
322 Bald kommt des Morgens früher Strahl
(Prosa: Gegen Morgen . . .)
386 Die liebe Erde hat ihr Winterkleid abgelegt.

3) Das Vogellied (344) scheint z. B. durch die Vogelstimmenimitation Ludovicos angeregt. Selbst die scheinbar ganz unmotivierten Frühlingslieder (262 und 386) sind an die vorhergehende Prosa anzuknüpfen, und zwar beide an — hier im Brief, dort im Gespräch — vorkommende Äußerungen über den in Italien blühenden „ewigen Frühling“.

4) Vgl. S. 221. 224. 237. 277. 321. 344.

führten [1]), immer wieder auf, ohne daß natürlich für Tieck, wie für Goethe, ein strenges Gesetz bestände, wo solches Bescheiden zu erfolgen hat. Wo sie im Lied an die Oberfläche tritt, da sind zwar Rudolf und Franz die bevorzugten Vermittler, aber es ist nicht zu erwarten, daß der Dichter die ihn ununterbrochen beherrschende Gesamtstimmung allein durch diese beiden zum Ausdruck bringen ließe. Ihm müssen auch Figuren des Waldes, wie der Köhler und der Einsiedler, und beim Künstlerfest selbst die beiden gefälligen Schönen dienen. Ein Lied, das einfach aus der Jägerschar herausklingt [2]), bemüht er sich in der Umarbeitung [3]) ohne Not durch die Einführung des die Gräfin unglücklich liebenden Arnold an eine Person anzuknüpfen. Und einen entsprechenden Versuch der ersten Fassung, der freilich trotzdem nicht vermeiden kann, daß die Gestalt des Dichters selbst in den Vordergrund tritt, muß wieder die zweite als zwecklos aufgeben: der Erguß zu Beginn des zweiten Teils (Minor, 253 ff.), dessen Lyrik schwärmend den Frühling des Lebens preist und mit einem Blick auf seine Vergänglichkeit leise absinkt, um sich zu Versen fügend, wieder aufzusteigen und, immer an die Motive der Prosa anknüpfend, in breiter Ausführung den angedeuteten Weg aufs neue zu gehen, eine „Ausschweifung“, für die Vulpius Verzeihung erbeten hätte, wird als Stelle „in einem alten Buche“ und als „altes, kindlich redendes Lied“ eines „unbekannten Verfassers“ maskiert, aber die Umarbeitung läßt (Schr. 16, 197 ff.) die Fiktion fallen, und so liegt an dieser einen Stelle die Einlagentechnik Tiecks unverschleiert vor Augen.

Sind die Lieder Ausfluß der Empfindungswelt des

---

1) Das Lied von der Einsamkeit singt Franz (374) im Getümmel des Marktes vor sich hin und er wiederholt (344) Rudolfs Schalmeilied.

2) S. 274: „Treulieb’ ist nimmer weit“.

3) Schr. 16, 239; 260; 267 ff. Motivierung: 270.

Dichters, die von rasch wechselnden Stimmungen beherrscht wird und darin schwelgt, sich von ihnen beherrscht zu fühlen, und treten ihre Träger nur als treue Abbilder dieser psychischen Konstitution zwischen Dichter und Leser, so ist es schließlich klar, daß auch die Gesänge unvermittelt, wie die ihnen zugrunde liegenden Stimmungen, auftauchen, daß an ihre Motivierung kaum gedacht ist, oder höchstens sorglos ein paar leichte Fäden geschlungen werden. Wie sollte Tieck an mehr denken, dessen Personen in der Unterhaltung ein begonnenes Thema einfach fallen lassen, weil es ihnen „jetzt zu umständlich“ (Minor, 260) ist? Damit der Dichter dichte, bedarf es keiner anderen Begründung als der Stimmung, und auch zum Vortrag braucht es im dolce far niente fröhlicher Wanderfahrt und nicht minder unbeschäftigter Rast nicht mehr. Zwanglos fließen die Lieder aus den Gesprächen der Freunde hervor, selbst nichts weiter als ein Teil dieser Gespräche, in dem sich die Empfindung Luft macht, sodaß uns (316) nicht einmal gesagt wird, ob wir uns die Verse gesprochen oder gesungen zu denken haben, oder indem Kunstbetrachtungen, wie in den Instrumentenliedern, illustriert, wie in dem Wechsellied, sogleich in die Praxis umgesetzt werden. Es ist kein Wunder, daß dabei nur noch selten (288, 344) kurze epische Einführungen das lebendige Fortschreiten von der direkten Rede zum Vers hemmen. Wo der Faden, der im Geist des Dichters von dem Gedanken zum Liede führte, unterirdisch läuft, da nimmt Tieck sich nicht die Mühe, ihn ans Licht zu heben, und so kommt es zu scheinbar so völlig isolierten Einfällen wie (262) dem Florestans: „Ich will Dir noch ein Lied vom Frühling singen“. Geschieht der Vortrag zur Ergötzung des Freundes oder der Gesellschaft, so geht (121; 210; 344; 352) die Aufforderung voraus, auch einmal ein Zieren: „wenn Du Geduld hast“ (229), „mit eurer Erlaubnis“ (211), und hie und da (262, 273, 274, 395) begleiten ihn Bemerkungen, die ihn charakterisieren, bei denen aber der Zweck, die Stimmung

zu erhöhen, den des Chronisten in den Hintergrund drängt. Daß doch nur selten [1]) Improvisation angenommen werden kann, ist einer von den realistischeren Zügen, die Tiecks Sänger von den Schäfern scheiden, während sie doch wie diese in der Einsamkeit dichten, „um sich zu zerstreuen" (368), und in Gesellschaft singen, um die Nacht herumzubringen (364). Die Menge der Lieder führt von selbst zu den typischen Erscheinungen alter Tradition, dem Liede, dem der Hörer sich nähert, oder dessen Sänger auf ihn zukommt, oder gar der Ablösung des einen durch ein kontrastierendes, wie bei d'Urfé [2]), während bewußt aus ihr die alten Typen des Gesangs und Gegengesangs (273f.) und der Wechsellieder (284, 393) emporgehoben werden, und (322) in der wiederaufgenommenen Situation auch das Maß von „Komm, Trost der Nacht" erklingt.

Daß um so seltener ein Anschluß an die Vorgänger stattfindet, die der Einlage wirkliche Bedeutung innerhalb der Handlung verleihen, seltener noch als bei der Magelone, ist hier klar. Zur Charakterisierung der Personen bedarf es des Liedes nicht, wo breit ausgeführte Gespräche diese Aufgabe erfüllen. Ein Hinübergreifen der Lieder aber in die Handlung, neben der sie als musikalische Begleitung hergehen, schiene ihren einheitlichen Fluß zu durchbrechen. Wo Ansätze zu einem von beiden vorliegen, fehlt ihnen die konsequente Durchführung. Ein „Auftrittslied" Florestans (211ff.) ist freilich charakteristisch genug für den Sänger und gibt den beiden neuen Freunden Gelegenheit, sich innerlich zu nähern, aber daß die Lösung dieser Aufgabe gerade durch die Verse geschehen müsse, fühlen wir nicht als innere Notwendigkeit. Und wie in der Magelone weicht der Dichter da, wo es nahe läge, das Lied der Erkennung oder Enthüllung dienen zu lassen, vor seiner wirklichen

---

1) 285, 277ff. Vgl. dagegen z. B. 230.

2) 273, 282, 375. — 355. — 366. Vgl. o. S.

Eingliederung in die Handlungskette zurück: in einem bedeutungsloseren Fall, wie dem, wo Ludovico und Florestan singend im Gewimmel des Marktes auftauchen, so gut wie in der ganz der Novelle entsprechenden Situation, als in Rudolfs Erzählung (217) der Freund des Liebenden sein einsam im Walde gesungenes Lied belauscht; „rätselhaft“, wie es ist, klärt es ihn nicht über den Schmerz des Sängers auf, das tut erst die darauf folgende Aussprache. Am besten aber zeigen die Treulieb'-Strophen, wie sich die Verwendung solcher Einlagen in der Hand eines Dichters gestaltet, bei dem die Verse die Rolle der begleitenden Musik spielen. Diese Strophen, die zum ersten Mal erklingen, als Sternbald und Florestan die Gräfin und ihre Jagdgesellschaft im Walde antreffen, sind, als sie bei der Wiedervereinigung der Gräfin und Roderigos sich wiederholen, nur den beiden Freunden vertraut, dem Finden der Liebenden werden sie nicht dienstbar gemacht, und nur motivartig tauchen sie wieder auf, wie zuerst auf die tatsächlichen Grundlagen der im Gesange ausgesprochenen sehnsüchtigen Stimmung der Gräfin und die zu erhoffende Lösung, so jetzt auf die unmittelbar bevorstehende Erfüllung hinweisend.

Dieses V o r d e u t e n d e, in einigen anderen Gedichten sich mehr auf die allgemeinen Umrisse von Sternbalds Schicksal beziehend, nähert diese Einlagen des Romans ein wenig denen im Wilhelm Meister, soweit sie auch das Äußerliche und Willkürliche der Verknüpfung noch von ihnen fernhält. Dennoch scheint gerade hier der Punkt zu sein, wo Tieck dem Einflusse Goethes auch hinsichtlich der Einlagen sich nicht ganz zu entziehen vermochte. Gerade den auf diese Weise bedeutungsvoll werdenden Gedichten sind ihre Plätze an Einschnitten in der Komposition angewiesen. Solche, die sehnsüchtig ins Weite träumend von kommendem Glück und Wiedersehen singen und über das Auf und Nieder des Lebens hinschauen, sind gern dahin gestellt, wo Kapitel oder Bücher enden. Und wenngleich dies auch mit belangloseren wie den

beiden Frühlingsliedern geschieht, so ist bewußte Kunst doch nicht zu leugnen, und auch darin Anlehnung an Goethes Art zu vermuten, daß der erste Teil des Romans in Rudolfs frohsinniges Wanderlied und die Verse

Und jeglich Herz bekömmt das Sein',
Wenn er nur emsig sucht.

ausmündet, indes den zweiten der lyrische Passus mit seinen wehmütigen Reflexionen über die ewige Sehnsucht des Lebens eröffnet. Weit genug steht auch dies Resultat Goethescher Anregung von seinem Vorbild, und auch hier wurde sie vielleicht nur deshalb ergriffen, weil sie einer schon früher geübten und in Tiecks Art zu dichten begründeten Praxis entgegenkam. Schon die Magelone stellt die Hälfte ihrer Einlagen an den Schluß der Kapitel, und wie es charakteristisch ist, daß nirgends bei Tieck ein lyrisches Gedicht einen Abschnitt einleitet, so erhellt klar, daß die Lyrik, sich während des Fortschreitens der Prosa steigernd, besonders gern sich am Ende entlädt.

Wenn man also außer der allgemein unterstützenden Anregung nur dies Herüberklingen bedeutungsvoller Anspielungen, das an sich auch durch Tiecks Art der musikalisch begleitenden Lyrik gefördert wird, Goethescher Einwirkung zuschreiben kann, so bleiben der Fäden, die von den Verseinlagen des Wilhelm Meister zu denen des Sternbald führen, wenig genug. Empfing Tiecks Roman neben manchen, auch wieder mehr äußerlichen Einzelheiten[1]) auch den „Grundriß" von Goethes Werk[2]), der Gedanken- und Interessenkreis, aus dem er erwuchs, gehörte einer anderen Entwicklungsreihe an, und wo, wie hier, die Welt des Künstlers mit der des Romans zusammen-

1) Ausführlich bei Prodnigg, Über Tiecks Sternbald und sein Verhältnis zu Goethes Wilhelm Meister, Graz, 1892, und Donner, Einfluß des Wilhelm Meister auf den Roman der Romantiker, Berlin 1889.

2) Haym, S. 135 und Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig, 1910, 303.

fiel, konnte Poesie und Gesang nicht mehr auf eine „poetische Sphäre“ eingeschränkt werden. So muß die Einführung der Gesänge, deren Träger im lebendigen Mittelpunkt des Ganzen stehen, realistischer sein als bei Goethe, dennoch aber wirkt sie durch die Häufung des Gleichförmigen und das sorglos der Stimmung sich Hingebende der Charaktere künstlicher und weniger künstlerisch.

Als die romantische Theorie die Wunder des „Romans par excellence“ erkannt hatte und nicht müde wurde, sie zu preisen, mußte er freilich als Vorbild für die Versuche der folgenden Romantiker in der Prosadichtung neben den Sternbald treten. Ausgelöscht hat er seine Reize, die den Romantiker noch lebendiger fesselten als unsere Zeit, niemals, und wenn nachgewiesen werden konnte, daß die Verseinlagen von Tiecks Roman das Ergebnis einer organischen Entwicklung sind, aus Tiecks dichterischer Persönlichkeit sich ergebend, durch frühere literarische Vorbilder mehr äußerlich als innerlich bestimmt, und durch die mäßigenden Einflüsse mitlebender Personen und Werke kaum auf ihrem zu immer stärkerem Ausschweifen drängenden Wege aufgehalten, so bedeutet das wenigstens auf diesem Gebiete immerhin eine wesentliche Einschränkung der allmächtigen Einwirkung des Wilhelm Meister auf den Roman der Romantiker [1]).

Tieck selbst hatte die Einflüsse dieser Epoche, soweit sie überhaupt wirksam geworden waren, schnell vergessen. Der Rausch, der ihn beim Studium der Spanier erfaßt hatte und in seiner dramatischen Produktion hinriß, mit Formen wie mit bunten Bällen zu spielen, verblendete ihm auch für die Prosadichtung völlig den Blick, der die künstlerischen Möglichkeiten der Verseinlage hätte erkennen können; der Ernüchterte aber wandte sich so

1) Vgl. Walzel, Anz. der Zs. f. deutsches Altertum 22, 224.

gut wie gänzlich ab von dem Stilmittel, das ihm so lange unentbehrlich gewesen.

---

4. Kapitel.

Durchbrechen aller Form und Umkehr.

Dem Schaffen am Sternbald war die Übersetzung des Don Quixote zur Seite getreten, nicht ohne daß die reproduktive Beschäftigung mit dem Roman auf die schöpferische hinübergewirkt hätte. Wichtiger war der negative Einfluß, den sie auf Tiecks Stellung zur epischen Form ausübte: Auflösung und Abkehr waren die Folgen. Von dem spanischen Epiker wurde der Dichter zu frühem Studium der spanischen Dramatiker zurück und darüber hinausgeführt zu einem tieferen Eindringen in Lope und Calderon, und zur Kenntnis Boscans und Garcilasos (Schr. 1, XXVIII ff.). Kein Wunder, daß er „von der reichen Aussicht in diese Poesie hinein entzückt“ war, wo sein Ideal, einen überreichen Inhalt mit einer überquellenden Fülle der Formen zu bewältigen, verwirklicht oder wenigstens vorbereitet schien. Kein Wunder, daß er noch über seine Muster hinausträumend die Mittel zu einer Universalpoesie gefunden zu haben glaubte und dachte, „man könne noch auf andre Art wie die Alten die Erzählung und Lyrik in den Dialog einführen, und wohl auf seltsame Weise Fels und Wald, die einsame Natur, die Gefühle der Andacht, die Wunder der Legende, im Gegensatz mit der bewegten Leidenschaft, und das Unglaubliche in Verbindung mit der nächsten und überzeugendsten Gegenwart“, „die Begeisterung des Kriegers, die Leidenschaft des Liebenden, die Vision und das Wunder ..... jedes in einem ihm geziemenden Tone“ vortragen, es könne „das Ganze durch Prolog

und Epilog in einem poetischen Rahmen traumähnlich festgehalten und auch wieder verflüchtiget werden, um auf keine andere Wahrheit, als die poetische, durch die Phantasie gerechtfertigte, Anspruch zu machen," und daß er, um alle diese Klänge anzuschlagen, es für gut hielt, fast alle Versmaße, die er kannte, ertönen zu lassen, bis zu der Mundart und dem Humor des Hans Sachs hinab, so wie ihm auch die Prosa unerläßlich schien, um den ganzen Umkreis des Lebens und die mannigfältigsten Gesinnungen anzudeuten. Die größten geistigen Mächte, Glaube, romantische Poesie, Liebe, sollten diese Kunstwerke ausdrücken, malerisch und musikalisch, allegorisch und lyrisch, erzählend und dramatisch, und damals war es ihm selbst wohl belanglos, welche Kunst man als die Grundlage des Ganzen anzusprechen hätte. Von der Bühne, deren Einrichtungen er noch im gestiefelten Kater (Schr. 1, XX) und selbst bei der verkehrten Welt (XXV) durchaus „im Auge behalten" hatte, hatte er sich bei der Genoveva vorsätzlich entfernt (XXIX), und er sah ein, daß für den Octavian nur „eine phantastische Bühne zu gebrauchen" sei, „die alles zuläßt, und wo nicht mehr diese, sondern die Natur selbst erscheinen soll" (XL). Die dramatische Form, die die großen Vorbilder haben, scheint ein elastischer Rahmen, ganz besonders geeignet, die Fülle des Inhalts und der Formen knapp und nirgends beengend zu umspannen. Das Recht, mit dem ein Stoff die Forderung nach der ihm allein gemäßen Form erhebt, war Tieck damals am allerwenigsten aufgegangen, und so ist es leicht zu verstehen, daß mit dem neu erwachten Eifer für die dramatische Form die Prosaepik versickert, und daß die kargen Ausgestaltungen der Stoffe, die der Volksbuchliteratur entnommen, zum großen allegorischen Drama sich nicht fügen wollten, oder, in der Phantasie aufgetaucht, rasch erfaßt und gebildet wurden, auch ihrerseits den Stempel jener Epoche des formalen Experimentierens empfingen.

Es ist seltsam zu sehen, wie die drei kurzen Prosa-

erzählungen, die in diesen Jahren (1799—1802) entstehen, zwar auf den Dialog verzichten, zu dem ihr Inhalt nirgends verführt, die Versform unter der Prosa aber stufenweise immer regelloser und unmotivierter verwenden. Die paar Nachtstunden, in denen der Dichter, angeregt durch die Gespräche mit dem eben gewonnenen Freund Novalis, die Geschichte von dem getreuen Eckart und dem Tannenhäuser niederschrieb, ließen ihm, auch wenn er gewollt hätte, kaum Zeit, den Stoff sorgsam zu gruppieren und für die Einlagen bedacht den Platz zu wählen. Er beginnt (Schr. 4, 173 ff.) die Erzählung mit der in Versen zusammengefaßten Vorgeschichte von der Erhöhung des Helden, einer leidlich abgerundeten Ballade, und bemüht sich nicht ungeschickt, sie mit der Prosa in Verbindung zu bringen. Von einem Landmann auf dem Felde gesungen, klingt sie in den Kummer des in Ungnade gefallenen Getreuen hinein, der weinend auf dem Berghang sitzt, und, nicht ohne daß vorher durch die mit Gepränge vorüberziehende Jagd des Herzogs und ein im übrigen belangloses kriegerisches Liedchen in altertümlichem Ton, das Eckarts junges Söhnlein bei dem Anblick des Zugs (176) singt, in für Tieck bezeichnender Weise die Stimmungen und Kontraste wechseln und sich verstärken, kommt es dazu, daß der Alte dem Jungen die Ursache seiner Lage erzählt, und dieser den Entschluß faßt, zum Herzog zu gehen, ihn an alles zu erinnern, was Eckart für ihn getan, und zur Versöhnung zu stimmen. An der Leichtigkeit aber, mit der sich die Handlung in diesen vierzeiligen, unter dem Vorwand des Archaischen lässig gereimten und gefügten Versen fortführen ließ, fand der Dichter Geschmack; ästhetische Bedenken gegen die uneingeführte und unmotivierte Einstreuung solcher gereimter epischer Fortsetzungen konnte die Erinnerung an ähnliche Stilerscheinungen in der Volksliteratur und der Glaube, damit den Charakter des Altertümlichen zu verstärken, leicht zum Schweigen bringen. So greift er denn im Fortgang der Erzählung wiederholt

zum Vers, wenn ein Abschnitt in der Handlung dazu verleitet, häufig, wo etwas Lyrisches, ein Monolog (185 f.) oder Zwiegespräch (188 ff.) im Mittelpunkt steht, aber ohne daß darin eine tatsächliche Steigerung der Stimmung zu liegen braucht [1]). Nur einmal kann man davon reden, daß es ein wirklicher Höhepunkt ist, an dem die Verse einsetzen: als (192) der Herzog den Unbekannten, der ihn durch den nächtlichen Wald getragen hat und der sich nun im Dunkel birgt, auffordert, sich zu zeigen, und der Dichter fortfährt:

Da stand der Eckart von der Erden
Und trat herfür ans helle Licht . . . .

Aber auch sonst heben die Verse nicht erst mit den gesprochenen Worten, sondern schon mit der epischen Umrahmung an, und das Ganze gewinnt damit einen an Aucassin und Nicolete gemahnenden Charakter. Freilich, verleitet von der Freude am Reimen, geht Tieck weit über den Umfang der einzelnen Versbestandteile in der Volksbuchliteratur hinaus, und als er zum Schluß (194) die in Eckart bei den Klängen aus dem Venusberg aufsteigende Erinnerung an seine verlorenen Söhne in einer an seine Mündel gerichteten Versanrede paraphrasiert, da gibt er nicht nur die Zauberstimmung, die sich nun ausbreitet, in ungeregelten Reimen nach der Art der Sternbaldlyrik, sondern nimmt auch dann die bisherigen Vierzeiler wieder auf und kehrt in der Schilderung von Eckarts Kampf mit den bösen Mächten, seinem Sieg und Nachleben überhaupt nicht mehr zur ungebundenen Rede zurück.

Erst den zweiten Abschnitt, die Geschichte vom Tannenhäuser, beginnt er wieder in Prosa und behält diese bei, ohne den schönen Fluß der Erzählung jemals zu unterbrechen. Wie fern es ihm jetzt ganz besonders

---

1) Eckarts Prosaklage (187) hat viel mehr lyrischen Schwung als die Verse 185 f. Auch ein Höhepunkt wie der, als Eckart den Tod seiner Söhne erfährt, ist nicht in gebundener Rede gegeben.

liegt, Verse etwa in der Art, wie es einst Wackenroder im „Nackten Heiligen“ tat, zu einer wirklichen Bedeutung in der Komposition zu erheben, zeigt sich, als er die Einladung des Stoffes unbeachtet läßt, das Lied, das den Helden der Satan lehrt, damit es ihn die Straße zum Venusberg führe, das ihn „wie auf großen Flügeln der Sehnsucht“ dahinträgt und endlich vor dem Berge die Riesengestalt des getreuen Eckart vor ihm emporwachsen läßt, wirklich zum Tönen zu bringen (209).

Die Geschichte vom getreuen Eckart und dem Tannenhäuser ist in gewissem Sinne eine selbständige Schöpfung, zu deren Ausgestaltung Tieck nicht viel mehr als Anregungen empfängt. Als die Arbeit einer Nacht zeigt sie, wie der Dichter in eigenem Schaffen die Anschauung gewonnen hatte, die er später (Schr. 11, LVII) ausspricht: je freier der Dichter die Sagen, die sich im Volk erhalten haben, und die meist wunderlich gestaltet und formlos geworden seien, umschaffe, um so leichter werde ihm seine Arbeit werden. In anderer Weise hat er es an den großen Ausführungen des Genoveva- und des Octavianstoffs erfahren. Nicht wie sie und die Magelone, deren Dramatisierung ja wenigstens begonnen war, wollte sich die Historie der Melusina zum allegorischen Drama gestalten, und so, zugleich unfähig oder unlustig, die, wie er selbst fand, in sich widerspruchsvolle und eines Schlusses ganz ermangelnde Erzählung inhaltlich abzurunden, dennoch aber nicht enthaltsam genug, den schlichten Anschluß an den Wortlaut, der ihm einst in den Heymonskindern gelang, und den er auch hier versucht, durchzuführen, oder ganz abzustehen, hat er ein Werk geliefert, das dem vom künstlerischen Gesichtspunkt Urteilenden zwar Tiecks spätere Bedenken dagegen[1]) nur allzu gerechtfertigt erscheinen läßt, das aber, wie keines seiner Prosawerke charakteristisch ist für die Laune des Ex-

1) S. LIX: „Vielleicht hätte ich das Märchen, wenn ich es nicht dramatisch ganz umgestalten konnte, in seiner alten Weise, ohne mich seiner anzunehmen, liegen lassen sollen“.

perimentierens, die ihn, durch keine Rücksichten des Stils und der Form gehemmt, in jener Zeit beherrschte. In der Tat ist es sein Bestreben, die Worte, wie sie das Volksbuch gibt, beizubehalten. Er läßt wenig weg, fügt wenig hinzu. Aber sein formales Empfinden, allmählich zur höchsten Reizbarkeit erzogen, reagiert auf jede in dem Wechsel der Stimmung liegende Anregung, ohne doch stilistisch fein genug geschult zu sein, sich dabei innerhalb der durch den Geschmack gezogenen Grenzen zu halten. Daß er sich auch hier (13, 151 ff.) wieder in erzählenden Partien der vierzeiligen Strophen bedient, nimmt nach dem Eckart nicht wunder; daß er es erst zum Schluß und bei den weniger interessierenden Abenteuern tut, scheint zu beweisen, daß ihn eher Bequemlichkeit verführt, als das Streben, sein Werk zu schmücken. Er bleibt aber jetzt nicht dabei stehen. Wo sich in der Vorlage lyrische Stimmung in Worten ausspricht, zumal bei Klagen, da fügt sie sich ihm zum Rhythmus, um so eher, wenn schon der Wortlaut dazu anregt. So bei dem Jammer Reymunds über den ohne Verschulden herbeigeführten Tod seines Vetters, wo[1]) die Worte des Volksbuchs „dem einen hilfst du auf, dem andern nieder, einem bist du süße, dem andern bitter" schon wie ein Vers klingen. Mehr aber noch in den Abschiedsreden Melusinas, deren die Ausrufe „Wehe mir" und „Gesegne dich Gott" immer wiederholende, oft schon fast rhythmische Sätze[2]) durch Änderungen zum reinen

1) Geschichte der edlen und schönen Melusina, s. l. et a. (Kgl. Bibl. Berlin, Sammelband, Yt 3751), S. 10 f.

2) Vgl. a. a. O., S. 81 ff.

„Gesegn(e) dich Gott, du schöne (edle) Creatur!"
„Ach (ge)segn(e) dich Gott, mein (aller)liebster Trost und Hort!"
„Gesegn(e) dich Gott, Reymund, mein (aller)liebster Freund,
Leb(e) ewig wohl, zu tausend guter Nacht!"
„Gesegn(e) dich Gott, du Frau von hohem Preis
Gesegne dich der allmächtige, ewige Herr . . .,
Ach, alle meine Tage sind vergangen, . . ."
„Ach Gott! ach Gott! (Tieck: Herr) o Reymund! wehe mir."

Rhythmus umzugestalten, Tieck sich natürlich nicht versagen konnte (13, 128 ff.). Diese enge Abhängigkeit der so entstehenden kürzeren oder längeren lyrischen Einlagen bringt es mit sich, daß sie mit den Elementen der Handlung vollgepfropft sind, daß hier alles eher als der Loslösung und selbständigen Existenz fähige Lyrica zustande kommen, sie bringt es auch mit sich, daß Tieck, wie er schon im Epischen darauf verzichtete, nun auch im Lyrischen gar nicht daran denkt, die Form zu begründen, ein Singen oder Dichten zu fingieren. Wie im Volksbuch werden diese Ergüsse mit „sagte" und „rief" eingeleitet, wenngleich es nun statt der Prosa gereimte und ungereimte fünffüßige Jamben, Stanzen und Sonette sind. Denn die Verwirrung geht weiter. „Es reizte mich", sagt Tieck (a. a. O., LIX), „die Stanze auch einmal so treuherzig wie die alte deutsche Prosa erklingen zu lassen", und um, wie im Morgante, „das Possierliche und Edle ..... mit dem Altertümlich-Ehrbaren anmutig" zu verbinden, bedenkt er nicht, daß, wo die beibehaltene Form nach Inhalt und Behandlung sich in verschiedene Stile zu schmiegen vermag, zwei so verschiedene Formindividualitäten wie alte holzschnittmäßige Prosa und das edle romanische Maß der Stanze ewig unversöhnlich nur groteske Dissonanzen mit einander ergeben werden. Aber wo der Stanze das Tor geöffnet ist, da schmuggelt sich aus den dramatischen Arbeiten auch das Sonett ein, und wie eine grelle Verhöhnung jedes Stilempfindens erklingt (13, 76) die Form, berechnet, sich um die maßvollen Verschlingungen sinniger Gedanken zu runden, in den täppischen Klagen Reymunds. In fortschreitender Entwicklung hat das Bestreben, alle formalen Möglichkeiten zu erschöpfen, den Dichter zu dem Niveau der Vulpius und Genossen zurückgeführt [1]). Es fällt dem-

1) S. o. S. X. Wie in Reichards Bibliothek Wielandsche Stanzen dem Siegfried, so sind dort auch Sonette der schönen Juliana eingefügt.

gegenüber wenig ins Gewicht, daß auch die Anregungen des Inhalts, ja selbst der illustrierenden Holzschnitte, Tieck noch verlocken, diesen Versen einige selbständige lyrische Erzeugnisse hinzuzufügen. Kein Wunder, daß er, der trotz sonst so enger Anlehnung an die schmucklose Sprache des Volksbuchs der Versuchung nicht zu widerstehen vermag, das Brautgemach Reymunds und Melusinens mit mythologischen Szenen auszumalen (88), auch die im Text (Volksb. 25) erwähnten „Lieder und Gedichte", die einige von der Hochzeitsgesellschaft während der Nacht anstimmen, wirklich erklingen läßt (Schr. 13, 89 f.). Seltsam genug nehmen sich auch diese unter Einzelstimmen, Männer- und Frauenchöre verteilten leidenschaftlichen Verse, kurze Trochäen, Stanzen und Sonett, in dieser Umgebung aus. Kein Wunder auch, daß die Vorstellung der singenden Meerjungfrau, hier [1]) durch einen Holzschnitt, der Melusina mit der Leyer im Arm vorstellt, noch verstärkt, ihn veranlaßt, ihr bei der Szene der Überraschung im Bade (13, 115 f.) einige Strophen in den Mund zu legen, die indes wenigstens zurückhaltend in Form und Umfang bleiben. Zwar sind sie wiederum, in Anredeform an die Worte der Prosa anknüpfend [2]), nach Tiecks Art nur ein begleitender Klang, ohne — da ihr Inhalt ja auch im Volksbuch fehlt — etwas Entscheidendes zu bringen, aber sie enthalten doch ein paar auf das später enthüllte Geheimnis vordeutende Worte, und im Verein mit der sich dazu bietenden Gelegenheit wirkt zugleich das Motiv des Belauschens hier anregend im Sinne alter Tradition. Vielleicht ist es auch ein literarischer Einfluß, der Tieck (13, 142 ff.) die Worte auf der Tafel, die Geoffroy seiner Familie Schicksal

---

1) Volksbuch, Titelblatt und S. 66.

2) Von oben ergossen sich auch Wasserstrahlen und tröpfelten wie Perlen durcheinander, bei welchem wunderbaren Getöse Melusina sang, indem sie eine Zitter in der Hand hielt:

Rauscht und weint ihr Wasserquellen
In der stillen Einsamkeit, . . .

eröffnen, in Verse fassen läßt. Solche Verkündigungen, — Weissagung oder Enthüllung — bringt schon der heroische Roman gern in gebundener Rede. Hier aber stimmt mit der Situation noch enger die in der Höhle des Montesinos im Don Quixote überein, dessen Übersetzung Tieck damals noch unter den Händen war. Wie Geoffroy dringt auch der Manchaner — er allein auserwählt — in die Höhle, wo er eine auf einem Grabmal ruhende Gestalt findet. Zwar wird die Geschichte selbst bei Cervantes in Prosa erzählt, und nur ein paar Worte des auf dem Grabmal ruhenden Durandarte an Montesinos sind in Versen gegeben — auch hier gesprochene Verse, freilich eines geträumten Zauberwesens! —, aber die Anregung genügt, um bei Tieck eine Reihe von 13 Stanzen entstehen zu lassen.

Nur noch eine fehlt unter den Möglichkeiten völliger Vermischung gebundener und ungebundener Rede: daß die Grenzen auch innerhalb der gesprochenen Worte fallen, daß diese aus der Prosa unmittelbar in Verse übergehen. Auch diesen Schritt tut Tieck noch, in dem sonst mit Einlagen viel zurückhaltenderen und in der Form geschlosseneren Märchen „Der Runenberg". Es ist die letzte Mahnung vor den dämonischen Mächten aus der Welt der Gesteine, die an den ihnen verfallenen Sohn (4, 240) der Vater richtet: seine schaudernde Warnung vor der magischen Tafel, die jenen mit ihren geheimnisvollen Lichtern und Linien in ihren Bann ziehe, schlägt in Verse um, die auf die liebevolle Genügsamkeit und Hingebung der Pflanzenwelt verweisen und, zum Schluß sich wieder aus der Beschränkung der gleichmäßigen Strophe befreiend, die verschwimmenden Töne von Tiecks typischer romantischer Lyrik suchen. Die Notwendigkeit, einen solchen Formenwechsel zu motivieren, erkennt der Dichter längst nicht mehr an, und so gibt er sich ohne Bedenken auch innerhalb dieser sonst einheitlichen Stimmung dem Bedürfnis hin, das hier, wo dem Düster-Schauerlichen — dessen geheimnisvolles

Zwielicht von jeher viel besser seine Prosa hervorzurufen vermag — kontrastierend das Harmlos-Heitere gegenüber tritt, das Klingen der Reime verlangt. Bezeichnenderweise ist es der selbe, wenn auch weniger scharf ausgeprägte, Kontrast des Heiteren zum Trüben, der ihn gleich zu Anfang der Erzählung (215) dem Helden einen Jägergesang in den Mund legen läßt, den weder die Handlung noch die Stimmung der Geschichte erfordert, der den fröhlichen Ton gegenüber dem dunklen eher zu lang aushält, und, wenn er bestimmt ist, dem Leser die helle Gemütsart des noch unverdorbenen Jünglings zu zeichnen, mit einem allzu schweren Gewicht das leichte Gewebe des Märchens belastet. Aber auch hier dürften kaum künstlerische Gründe den Dichter bestimmt haben, auf ihn wirkte Situation und Stimmung: die lyrische Schilderung der Landschaft, in der der Held am Bache sitzt, „die wechselnde Melodie des Wassers“ [1]) und der Aufschwung im Geist der von seiner Phantasie geschaffenen Gestalt [2]) riefen in ihm die Verse hervor. — Außer diesen beiden Einlagen enthält das Märchen noch (223) den geheimnisvollen Lockruf der Schönen vom Runenberg, der sich mit den Geistergesängen aus dem Abdallah und der Strophe aus den Freunden der Tradition einreiht.

Damit schließt langsam versiegend die romantische Periode in Tiecks Prosadichtung. Daß dies eine bewußte Abkehr von den alten Kunstprinzipien bezeichnen könnte, am Anfang eines Jahrzehnts, das auf dramatischem Gebiet mit dem Octavian, dem Gipfelpunkt von Tiecks romantischem Schaffen, einsetzt, und das ein noch umfangreicheres Werk der gleichen Richtung, der Fortunat, beendet, scheint ausgeschlossen. Aber es ist doch kein Zufall, daß in diesen zehn Jahren immer wieder frucht-

1) Vgl. Abdallah, Schr. 8, 81 ff. und o. S. X.

2) Vgl. a. a. O., 214: „so faßte er wieder neuen Mut und sang ...“ mit Magelone (347: „Wie der Gesang verschollen war, faßte Peter wieder frischen Mut; er ... sang:“)

lose Versuche sich folgen, die geliebten Stoffe der Volksbücher und Sagen zur Grundlage neuer allegorischer Dramen zu machen, daß die dramatische Magelone und Melusine so gut wie das Donauweib in Entwürfen und Fragmenten stecken bleiben. Die Angriffe, die die körperliche Gesundheit des Dichters während dieser Zeit auszuhalten hat, können nicht allein die Lähmung seiner Schaffenskraft verschulden. Es scheint, als ob in dieser Übergangsepoche, die ihn zur Wiederaufnahme wissenschaftlicher Studien und in geplanten und ausgeführten Editionen und Bearbeitungen dazu führt, sein Streben an dem zeitgenössischer Dichter zu messen, die fröhliche Selbstsicherheit seiner Kunstprinzipien unter steten Erschütterungen zusammenbräche, und als ob sich diese innere Wandlung weniger plötzlich in der dramatischen Produktion vollzöge, die sich erst allmählich in immer erneuten Versuchen ermüdet, die höchsten Mächte in Kunstwerken auszudrücken, die sich an alle Sinne wenden und die ideale Ferne suchen, als in der epischen Prosadichtung. Denn im Gegensatz zu jener strebt diese jetzt zur Wirklichkeit und unterwirft sich damit Maßstäben, vor denen die Undurchführbarkeit der ziellosen Verwendung aller Kunstmittel am ersten klar werden mußte.

Zwei große Pläne sind hier über das Stadium des bloßen Erwägens hinausgelangt, und in beiden scheint der Dichter zunächst noch in der Richtung seiner bisherigen Entwicklung zu streben. Die Prosaepik, mit der Lyrik seit dem Beginn von Tiecks Schaffen verschwistert, sollte sich nun wohl auch mit der dialogischen Form verbinden: das Jahr 1800 verzeichnet den Plan zu einem „dramatisierten Roman“ die Gartenwochen. Und fast will es scheinen, als sollte sie daneben gleich dem Drama in den Dienst der großen Allegorie gestellt werden: der Roman Alma, dessen Idee schon von 1797 herrührt (Köpke 1, 296), erhält 1803 den Untertitel „ein Buch der Liebe“, in dem gleichen Jahre, in dem die Arbeit an einer zweiten Magelone begann, die im Drama die

Liebe allegorisch auszudrücken bestimmt war (Schr. 1, XL; 11, LXXVIII). Wenn nicht von vornherein, so scheint sich jedoch in der Weiterarbeit der Zwang zur Mäßigung durchgesetzt zu haben. Der „dramatisierte Roman“ wandelte sich unter dem neuen Namen „Phantasus“ zu einem mit Gesprächen reich durchsetzten, aber nur mit einem dünnen Faden eigener Handlung durchflochtenen Rahmen um längere und kürzere epische, lyrische und dramatische Erzeugnisse des Dichters; für das „Buch der Liebe“ strömten zwar die poetischen Einlagen überreich, aber, was erhalten ist, sind in sich geschlossene Lyrica, die die Form des Ganzen kaum so hätten zerreißen können, wie es in den letzten Prosadichtungen Tiecks geschehen war. So wenigstens lassen es die Reste vermuten, die von der Arbeit geblieben sind, hier die isolierten lyrischen Bausteine, dort ein Stück des noch nicht geschlossenen Rahmens. Der Roman „Alma“ ist nach Tiecks Zeugnissen (Köpke 2, 156) zum Teil vollendet gewesen, aber die Papiere sind verloren. Einen Schluß auf seine Gestaltung lassen die zweiunddreißig Sonette und die übrigen Gedichte, deren Zugehörigkeit zur Alma angegeben oder ersichtlich ist [1]), nicht zu. Nur einige enthalten Anspielungen und Anknüpfungen, die ihr Verständnis erschweren. Das wenige Tatsächliche, was daraus hervortritt, Beziehungen auf den Gesang der Geliebten [2]), auf einen Myrthenzweig, den sie anscheinend zusammen mit einem Schmuckstück von der Form eines Kreuzes an der Brust trug (198), auf eine Trennung der Liebenden [3]), das Anrufen Marias (188, 200), genügen nicht zu einer Rekonstruktion. Einige wenige verraten düster-verzweifelte Stimmung, in der bei Tieck altge-

---

1) Trennung und Finden (Gedichte von L. Tieck, Dresden 1821 ff., 1, 217), Brief der Minne (1, 172), Epistel an Alma (1, 234). Nach der Vorrede ist manches in den Gedichten für die künftigen Bände des Phantasus oder Sternbald bestimmt gewesen.

2) 1, 192, 197, 204, 207, 210, 211.

3) 216, 217, 172, 234.

wohnte Töne aufklingen[1]), aber die Mehrzahl spricht abstrakt, wortreich und bildarm, von den Entzückungen der Liebe, von Liebesgedanken und Huldigung vor der Schönheit der Geliebten, regelmäßig an diese sich richtend, sodaß man sich die Gedichte in Anbetracht ihrer Menge und der in ihnen vorherrschenden Form des Sonetts nur als Briefeinlagen oder sonst übermittelte Huldigungen, als „Brief der Minne“ oder „Epistel“, wie in der Tat zwei von ihnen (172, 234) sich betiteln, ohne andere Verknüpfung mit der Handlung vorstellen kann. Im Zusammenhang damit und mit Wendungen, die zeigen, wie bewußt dieser Poesienkranz um das Liebesleben geschlungen wird[2]), muß man auf einen Dichter als männlichen Helden des Werkes schließen. Vielleicht ist hier die Lyrik schon völlig neben der Handlung verselbständigt zu denken, um so eher, als hier meist der Zwang der Form die Grundlage ersetzt, die sonst die Prosa bietet, und so dem Dichter das lyrische Schaffen erleichtert. Der gleiche Prozeß zeigt sich in Tiecks selbständig auftretenden Gedichten, der nämliche tritt charakteristisch hervor in dem, was der Phantasus an lyrischen Einlagen bietet. Keine von ihnen scheint organisch aus der Prosa hervorgewachsen; wie Drama und Erzählung, so mußte das Sammelwerk auch Lyrik aufnehmen, und nun bildet sich die Prosa nach den Versen, um die sie sich schmiegt, wie sonst diese aus ihr erwuchsen. An die schwach individualisierten Linien der Handlung lassen sich die wenigen Fäden leicht knüpfen, durch die einzelne der Gedichte mit ihrer Entstehungsursache zusammenhingen. So werden die weiter zurückreichenden Gedichte über die Musik[3]) eingefügt, auch sie zum größten Teil wieder von dem „Lattenwerk“[4]) der Sonett-

1) 188, 189, 190, 191; 193, Str. 1 und 2; 193, Schluß; 199, Str. 1 u. 2.

2) 186, 187, 202, 214 (176, 238).

3) Schr. 4, 429 ff.; 5, 157 f.; 480 ff.

4) Dav. Fr. Strauß, Aug. Wilh. Schlegel (Ges. Schriften, 2, 121).

form gestützt, soweit sie nicht, wie die Instrumentenlieder im Sternbald die Art eines Instrumentes, jetzt die Individualität eines Musikers oder ein Tonstück in Worten wiederzugeben versuchen und so gleichsam nur Übertragungen eines Gegebenen in die Sprache einer anderen Kunst sind[1]); so (4, 115 f.) das „improvisierte Lied", das diese Bezeichnung nur aus seiner selbständigen Entstehung, nicht aus seiner Umgebung im Roman ziehen konnte, und sicher sollte so auch die Glosse (Ged. 2, 33 ff.) dem dritten Buch einverleibt werden, eine Dichtungsart, die Tieck ganz besonders sympathisch sein mußte[2]). So stellt (4, 130 ff.) er das große Phantasusgedicht dazwischen, als Einleitung für alles Folgende, und übernimmt schließlich selbst drei der Almasonette, denen die Situation eines der Beteiligten leicht eine Unterlage bot. Zur geselligen Unterhaltung dienen hier wie im Decamerone, dessen Form[3]) für das Ganze maßgebend ist, und vorwiegend auch in der pastoralen Literatur, alle die Einschiebungen, die lyrischen wie die epischen und dramatischen, und deshalb tauchen für die einen wie für die anderen die dort gebräuchlichen Anknüpfungen auf: Aufforderung und erläuterndes Gespräch über den Inhalt, und nur, als (4, 114 f.) ein Abschnitt mit lyrischer Stimmung nächtlicher Landschaft, mit Waldhornweisen und aufsteigenden Erinnerungen ausklingt, da singt auch einer der Freunde, von den andern belauscht, sein Lied in der Einsamkeit mit einer aus anderer Tradition her gewohnten Motivierung: „um sein Leid zu besänftigen".

Fast die reizvollste lyrische Stimmung, die Tieck überhaupt gelungen ist, liegt über der umrahmenden Prosa

---

1) Vgl. auch 4, 18.

2) Auch das bei Klee (Tiecks Werke, Lpz. und Wien, 3, 463) als dem Phantasus zugehörig bezeichnete Gedicht „Die Heimat" ist in die vollendeten Teile nicht aufgenommen; es verrät nichts von einem Zusammenhang.

3) und die anderer Novellisten, s. Schr. 1, XLI. Vgl. auch Friedr. Schlegels Gespräch über die Poesie (Ath. 3, 58 ff.).

des Phantasus, und wenn ihre Romantik, an die Kunst Schwinds gemahnend, mit der der Dichtungen aus älterer Zeit, die sie umschließt, auch nicht allzuviel gemein hat, so besteht doch kein störender Gegensatz. Mehr und mehr aber schwindet nun die Lyrik, die bisher Tiecks Prosa in charakteristischer Weise durchtränkt hat, aus ihr, je mehr sie ihr Objekt in der Gegenwart oder auf festem historischem Boden sucht. Das bedeutet das Ende der Verseinlage, der damit die Nahrung entzogen wird, es bedeutet aber auch das Ende von Tiecks Lyrik überhaupt, die sich, nachdem das mehr äußere Erleben der Italienreise noch eine Nachblüte hervorgelockt, nur hie und da noch in Gelegenheitsgedichten zu kurzen Flügen erhebt. Der erste Versuch, die Verseinlage auch für eine mehr in bürgerlicher Gegenwart spielende Novelle zu gewinnen, ist, obgleich auch diese Sphäre noch mit dem Übernatürlichen verknüpft bleibt, mißglückt und der letzte geblieben. Die meisterhaft herausgearbeitete Schauerstimmung in dem 1811 entstandenen und auch noch dem Phantasus eingefügten L i e b e s z a u b e r wird durch die sorgfältige epische Verknüpfung, die man bis dahin kaum bei dem Dichter findet, eher gehoben, aber in dieser zeigt sich doch bereits der Tieck einer neuen Epoche, der der Verseinlage innerlich fern steht. Jedoch diese Lyrik des Grausens, die sonst fast immer auf die Prosa beschränkt blieb, genügt nicht, die Poesien zu nähren, mit denen Tieck (4, 248 f.; 263 ff.) nochmals sein Werk zu schmücken versucht, und so gerät er in ein unsicheres Tasten. Er knüpft die Einlagen in einer selbst bei ihm auffallend unorganischen Weise an, indem er seinen Helden, den er nun nicht mehr singen lassen will, in kaum stark hervorgehobenen Momenten, sich niedersetzen und seine Empfindungen zu Papier bringen läßt, er sucht im ersten Gedicht wieder den heiteren Kontrast und findet dabei für die Frühlingsstimmung, da die Prosa dafür nichts hergibt, nur die konventionellen Wendungen, er greift — etwas bei ihm bis dahin ganz Ungewohntes — nach episch-

schildernden Bestandteilen der Novelle, er benutzt schließlich doch den einzigen Gehalt an Lyrik, den die Geschichte zeigt, das Spukhaft-Melancholische, und schlägt damit wieder Töne an, die seit dem Abdallah und Lovell aus seinen Gedichten verschwunden waren.

Daraus konnte keine frische, lebenskräftige Entwicklung kommen. Freilich, als der Dichter wieder zu seinem Sternbald zurückkehrt, da entstehen aus den Anregungen, die ihm hier aufs neue entgegenkommen, auch wieder einige neue Lieder, so daß die Absicht, die allzu üppig über den Roman wuchernde Lyrik zu beschneiden, die er durch Wegstreichen von sechs Gedichten betätigt, doch nur sehr unvollkommen erreicht wird. Aber die Art, wie sie sich bilden, ist ganz die alte: das Lied der Gräfin (16, 265 f.) erwächst aus gesteigerter lyrischer Stimmung, der es wieder Elemente entnimmt [1]), der Gesang, den ihr Mädchen ihr (16, 254 f.) singt, während sie gemalt wird, beginnt mit einem echt romantischen, allgemeinen Stimmungsklang, der auch schon wieder in den vorhergehenden Worten angedeutet wird [2]), während die Art, in der [3]) das Singen beschrieben wird, das Be-

---

1) Prosa: „ich nehme das liebe Kind Hoffnung von neuem in meine Arme“. Das Gedicht beginnt:

Was halt' ich hier in meinem Arm? ....
Es ist der Knabe, die Liebe!

2) Laue Lüfte | Blumendüfte
Spielen lind, | Trägt der Wind, ...

Die Gräfin hatte „etwas Leichtes, Schwebendes, das nur in Tönen lebt“, verlangt.

3) 16, 267 („Der Ausdruck war unbeschreiblich, mit welchem sie diese Verse sang, die sie im Augenblicke zu erfinden schien“. Vgl. die Beschreibung des Vortrags von Mignons Lied (Wilh. M., 3, 1), die Bemerkung (5, 1), daß sie die auswendig gelernten Lieder „oft unvermutet wie aus dem Stegreife deklamierte“, und die Schilderung des Gesanges des Harfners (2, 11): „Er trug das Lied mit soviel Leben und Wahrheit vor, daß es schien, als hätte er es in diesem Augenblicke und bei diesem Anlasse gedichtet“).

streben, das Vordeutende, das ja auch den Liebeszaubergedichten nicht fehlt, in der Treuliebstrophe [1]) zu unterstreichen, beweist, daß der Einfluß des Wilhelm Meister, in zahlreichen Medien verstärkt und variiert, jetzt, wo mit weniger ursprünglicher Kraft alte Fäden wieder aufgenommen werden, zwingender wirkt als ehmals.

In der Prosaepik aber, die während zweier Jahrzehnte, bis beim Beginn des Greisenalters die poetische Kraft völlig versiegt, so reichlich strömt, hat die Verseinlage keine Stätte mehr. Die Verse, die sich, ohne gemeinsame Eigentümlichkeit, vereinzelt in ganz wenigen der Novellen, dem Mondsüchtigen, dem Hexensabbath, der Vogelscheuche finden, sind ohne Belang. Und auch im Griechischen Kaiser, wo allein sie in größerer Zahl vorkommen, scheinen sie mit der Verseinlage des Romantikers kaum mehr soviel wie mit den schmückenden Gedichten Walter Scotts gemein zu haben, wenngleich Einzelheiten der Technik, die auch hier Motive der Prosa für die Verse verwendet oder die alte Situation des Dichtens am murmelnden Bach wieder hervorsucht, an die Vergangenheit erinnern. Es ist bezeichnend genug, wenn Tieck die Auflösung von Vittoria Accorombonas Poesien in Prosa damit begründet, daß er den gleichmäßigen Fluß der Darstellung nicht durch den Vers habe unterbrechen wollen. Hinter ihm, dessen langsam geschultes und spät gereiftes Formgefühl jetzt die Dichtarten scharf scheidet, der nun selbst, und nicht für den dramatischen Dichter allein, die Forderung aufstellt, daß der Dichter wieder „seine schönsten Kräfte und poetischen Elemente aus seiner Gegenwart“ nehme, liegt abgeschlossen, wie die Zeit, da man „gestaltlose Unbestimmtheit ..... so leicht ..... für die rechte eigentliche Poesie“ hielt, die ganze Epoche der Romantik. Lyrischer Bekenntnisdrang hatte ihn kaum je erfüllt, die Freude am Klang kam in dem Manne, dessen musi-

1) 16, 264 („Ja, jenes Lied hat Euch prophetisch geantwortet.“)

kalische Begabung erst langsam hatte herangebildet werden müssen[1]) und nie stark genug geworden war, seinen Poesien Klangschönheit zu geben, nicht allzuschwer zur Ruhe. Die Phantasie jedoch, die sich früher so gern von der Prosa hatte anregen lassen, in klingenden Träumen sich zu ergehen, lockte dort nicht mehr die alte Lyrik, ihr einst von keiner Feile bedrohtes Schweifen beobachtete nun ein geschärftes Stilgefühl. Wohl aber konnte sie sich jetzt in den bunten Bildern aus Gegenwart und Vergangenheit genug tun, die der Dichter gestaltete: die Verseinlage entsprach in ihm keinem Bedürfnis mehr.

---

1) Vgl. Köpke 1, 56; 86; 2, 266.

Inhalt der übrigen Abhandlung in kurzem Ueberblick.

Die Stilerscheinung, deren letzte Blüteperiode die Arbeit behandelt, von der die vorliegende Dissertation den 2. Abschnitt des 2. Teiles bietet, blickt auf eine lange Vergangenheit zurück. Es war daher nötig, um so mehr, als die Romantik die Werke fremder Zeiten und Völker in weitestem Umfang in den Kreis ihrer Betrachtungen zieht und von ihnen Anregungen empfängt, in einem 1. Teil die Geschichte der Verseinlage nach Hauptabschnitten und -erscheinungen zu verfolgen. Die Anfänge der Verseinlage liegen im Dämmer des beginnenden künstlerischen Schaffens. Die Mischung von gebundener und ungebundener Rede bei den verschiedensten Völkern und in der Märchendichtung aller verdankt zunächst nirgends künstlerischen Erwägungen ihre Entstehung. Gebundene Form dient innerhalb erzählter Prosa wichtigen Stellen zur Sicherung, zu Versen kommt die Prosa erklärend hinzu. Bewußt künstlerische Verwendung tritt ein, sobald die Verse als Schmuck empfunden werden; die Grenzen fließen. Sie sind sicher überschritten bei der als einziges Beispiel ihrer Gattung überlieferten, vielleicht unter orientalischem Einfluß so entstandenen kleinen französischen Dichtung von Aucassin und Nicolete; die künstlerische Absicht wird bereits ausgesprochen in der gleichzeitigen Reimepik, aus der sich die Einlage durch Form und Inhalt heraushebt. Das einzige deutsche Beispiel dieser Literatur, Ulrichs Frauendienst, dessen Reimpaare sich trotz ihrer strophischen Gliederung von den lyrischen „Einlagen“ scharf scheiden, beruht zunächst seinem Ursprung nach auf außerkünstlerischen Grundlagen, ebenso wie das Stehenbleiben der Lyrik oder anderer Verse in den Prosaauflösungen französischer Romane. In ihrer absichtsvoll künstlerischen Verwendung aber steigt die VE. von der Befriedigung bloßen Schmuckbedürfnisses zu planvoller Verteilung und inner-

licher Motivierung empor, von Zeiten und Künstlern bevorzugt, die Mannigfaltigkeit der Töne und Vermischung der poetischen Gattungen lieben, der Prosa äußerlich angefügt oder aus ihr unlösbar hervorgewachsen, von der Steigerung der Lyrik einer lyrischen Prosa die verschiedensten Stufen beschreitend bis zur rein epischen Fortsetzung, die bereits ein Aufgeben ihres von Anfang an lyrischen Wesens und daher eine Vernachlässigung ihrer eigentlichsten Forderung bedeutet.

Die VE. des Abendlandes entstammt der griechischen und lateinischen Prosa, also einer im Niedergang begriffenen Literatur. Vom Orient beeinflußt und von Anfang an mit lyrischen Elementen durchsetzt, hat der griechische Roman dennoch zunächst mehr die zur Einschiebung von Versen günstigen und dazu später benutzten Situationen als diese selbst. So enthalten die im 16. und 17. Jahrhundert einflußreichsten Romane, Theagenes und Chariklea und Apollonius von Tyrus, nur vereinzelte, neben Zitaten und aus realistischen Gründen eingefügten Orakelsprüchen dort einen Hymnus, der als Schmuck empfunden wird, hier ein Lied, das bereits eine Rolle in der Handlung spielt. Am bedeutungsvollsten ist das Zitat, anscheinend überall die Urform, das seinen Zweck von dem des Belegens in den des Schmückens wandelt und so leicht zur selbständigen VE. überleitet. Seine reiche Entwicklung und Nachwirkung gehört der Satire an, die von dem gleichfalls dem Orient entstammenden Menippos den Namen hat. Auf seine und seines römischen Nachfolgers Varro Praxis können wir freilich nur aus den Nachahmungen schließen. Ihr scherzhaftes Wesen — bei Seneca besonders in Eingängen, in denen die Prosa plötzlich hochtönende Verse unterbricht, hervortretend, — verliert die VE. allmählich und gibt es gänzlich auf in des Boethius ziemlich unmotivierter Verwendung, aber sie führt es zu reichsten Wirkungen im Dienst der Erzählung, als sie bei Petron die verschiedensten Aufgaben erfüllt. Der Apollonius, mit dem hier Berührungen vorliegen, wirkt im Verein mit dem Alexanderroman besonders auf das frühe Mittelalter; der Versschmuck, den dieses auch in seiner eigenen lateinischen Prosa liebt, dringt — gegenüber dem Original vermindert und vermehrt — in die Uebersetzungen und auf dem Umweg über das Latein auch in das deutsche Volksbuch vom Herzog Ernst ein. Die junge deutsche Prosa schleppt noch in ihrem ganzen Umfang die Eierschale des Verses, aus dem sie entsprossen, mit sich, von Anfang an die alten Tendenzen des Beleges und Schmuckes vermischend. Zunächst auch noch in der epischen Literatur die didaktischen Ursprünge verratend, gelangt die VE zu überraschend selbständiger

und planvoller Verwendung in Wickrams Romanen: die sparsam gebrachten Lieder im Knabenspiegel und Goldfaden sind sorgfältig vorbereitet, bedachtsam in die Handlung verknüpft und in ihr zur Bedeutung gebracht.

Der deutsche Roman, dessen Entwicklung hier, ebenso wie die seiner VE. abbricht, muß wieder bei der inzwischen hochentwickelten Prosaepik der romanischen Völker anknüpfen, wo auch die VE. ihre erste Blütezeit erlebt. An der Schwelle steht Dantes Vita Nuova, ihrem Ursprung nach, wie der Frauendienst, eigene Gedichte verbindender autobiographischer Kommentar, aber weit über ihn hinaus zum Kunstwerk gerundet, nicht ohne in der bewußten Gestaltung der Form an das einflußreiche Werk des Boethius anzuknüpfen. Als das erste Kunstwerk in italienischer Prosa vorbildlich, wird sie es auch in ihrer Verwendung der VE. Boccaccio überträgt im Ameto Dantes Schema auf das pastorale Gebiet, und führt so die folgenreiche Verbindung mit diesem herbei: seine Motive brauchen nur in die Prosa überführt zu werden, um der jetzt ausnahmslos als selbständiges Gedicht, nicht mehr als bloße Form auftretenden VE. zu der reicheren Verknüpfung zu dienen, die jetzt der stärkere epische Charakter des Werkes nötig macht. Elemente der Schäferdichtung: Allegorie im Ameto, im Decamerone zugleich auch das Hindeuten auf lebende Urbilder der auftretenden Personen, verknüpfen sich besonders gern mit der VE. So vollzieht sich denn auch in diesem Stoffgebiet ihre Weiterentwicklung: Sannazaro, aufs engste sich an die bukolischen Vorbilder anschließend, vervollständigt die Motive für Inhalt und Anknüpfung, den Erfordernissen des Schäferromans paßt Montemayor die VE. an durch innigere Verschlingung in die Handlung und Beschränkung des Epischen, das bei Sannazaro noch aus den Eclogen stehen geblieben war, auf die Prosa. Er schlägt zugleich die Verbindung mit dem Ritterroman, der seit seinen französischen Ursprüngen die lyrische Einlage nicht ganz verloren hat, und aus dem, zunächst von Personen aus der Rittersphäre getragen und in eingelegten Novellen, als besonders beliebter Typus das Ständchen eindringt. Mitteilung fremder Lieder wird hier von selbst häufiger, die Aufschrift verrät wohl schon Einflüsse des antiken Romans. Hinzu treten nur noch Variationen und qualitative Bereicherungen: Cervantes beginnt in der Galatea das Singen zu motivieren, Vortrag und Vortragende und die Lieder selbst zu individualisieren und ihnen, wenngleich noch nicht entscheidend, Aufgaben des Vordeutens und Enthüllens zuzuteilen; vereinzelte Situationen der Einlage werden hier und im Persiles bereits plastisch und malerisch

gestaltet. Die Motive des antiken, mit denen des Schäfer- und Ritterromans sich vermischend, werden in Sidneys Arcadia von Bedeutung, das Zurücktreten des Improvisierens und die Betonung der Kunst kennzeichnet die dem selbst stilisierten Leben näher gekommene Welt der französischen pastoralen und historisch-galanten Romane, wo kurze VEn., gern mitgeteilt und in Briefen überschickt, höfischem Liebesspiel dienen. Von hier und verwandten Einflüssen aus vollzieht sich die Entwicklung zum Brief im genre mêlé, von dem, der größeren Literaturwerken zur Grundlage dient, bis zu dem Privatschreiben geistig angeregter Kreise, von Chapelle bis Thümmel, und von Chaulieu bis zum jungen Goethe. — Nach Deutschland war die VE. zuerst in Uebersetzungen gekommen, in dem alle ihre Arten vereinigenden bunten Gemisch der schönen Juliana früher als in den bekannten Romanen, und ehe der Hauptpropagator dieser Uebersetzungstätigkeit, Opitz, in der Nimfe Herzinie das immer wieder abgeklatschte Muster der deutschen Schäferei gab, einen wenig epischen Rahmen für alle möglichen Gelegenheitsgedichte, ein ins Gelehrte spielendes Schäfertum, das auch seinerseits keinen Typus aus der Geschichte der VE. verschmähte. Die wachsende Beliebtheit des Versschmucks führt dazu, auch übersetzte Romane auf eigene Faust damit zu behängen, und hier, wie bald im großen Roman, wo die VE. in der Adriatischen Rosemund zuerst stark hervortritt, in den späteren Werken Zesens zwar sparsamer verwendet wird, aber bei Buchholtz, dem Herzog von Braunschweig und Lohenstein überwuchert, zeigt sich eine Tendenz zum Unpersönlichen: unter wachsendem, besonders durch die Argenis vermittelten Einfluß der Typen des antiken Romans wird sie bloßer Schmuck des Werkes — durch gleichgiltige Personen oder Chöre vermittelt — oder des als Idealfigur gleichfalls unindividualisierten Helden. Dies gilt auch für die ganze noch niedriger stehende Literatur der Zeit, die daneben nur vereinzelte Einwirkungen des Realismus treffen. — Dieser hat sich als Reaktion zunächst gegen die Ritterromane und daher nicht gegen die hier wenig charakteristische VE. gewendet. Der pikarische Roman meidet sie deshalb auch nicht aus realistischen Gründen, und Cervantes hat sie in seinen Novellen so gut wie im Don Quixote, nur die der phantastischen Welt des Manchaners, nicht die dem wirklichen Leben der Zeit angehörenden ironisch behandelnd. Andere satirische und realistische Romane bewahren denn auch den Vers als Bestandteil des Inhalts, nicht der Form, oder als Schmuck des Buches gleich den Illustrationen, wie Sorels bis zu Arnim immer wieder befriedigte Forderung nach begleitenden Noten dartut. Volkstümliche Didaxis,

die sich mit realistischen Tendenzen verbindet, kann, wie in Moscheroschs Gesichten, geradezu zu einer Ueberflutung mit Versen führen. Nur ein Genie wie Grimmelshausen vermag auch in dieser Zeit zwei anscheinend ganz der Tradition entsprechende Einlagen, das Lied eines weidenden Hirten und den belauschten Gesang eines Einsiedlers, zu Mustern der Motivierung und epischen Verknüpfung, der Stimmungswirkung und Charakteristik zu erheben.

Der moderne psychologische Roman in Frankreich bricht zunächst auch hier völlig mit der Ueberlieferung, im 18. Jahrhundert ist die VE. zunächst nur noch im Kunstmärchen erhalten und da, wo sie jederzeit aus dem wirklichen Leben eindringen konnte, als Zitat im Briefroman. Ihre weitere Entwicklung setzt aber nicht bei der Nouvelle Héloise, sondern bei Richardson ein, wo sich schon in der Pamela der ganze Fortschritt vollzieht. Von hier aus, wo sie zunächst Belehrung und Moral bezweckt, während die wenigen Einlagen Goldsmiths nur dem Schmucke dienen, überträgt sie Hermes, Richardsons getreuer, wenn auch übertreibender Nachahmer, in den bis dahin von ihr freien deutschen Roman des 18. Jahrhunderts. Miller macht sie zum eigentlichen Kunstmittel der Empfindsamkeit. In einer die Schranken der Form verachtenden Zeit bietet der Briefroman Gelegenheit, sich sorgfältiger Motivierung der VE. zu entschlagen, wirkt das Drama, dem gegenüber der Dialogroman die Grenzen niederlegt, durch die Einlage des Singspiels und Shakespeares, und der Räuber-, Ritter- und Spukroman übertreibt und verzerrt alle diese Tendenzen, freilich auch die VE. energisch in die Handlung hereinziehend. Die Entwicklung in der beeinflussenden höheren Literatur spiegelt sich am klarsten bei Cramer, am vielseitigsten ist Vulpius.

Goethe, der im Werther ein Zitat, wenn auch noch nicht in gebundener Form, verwertet hatte, ist auch in den Einlagen des Wilhelm Meister, deren Träger selbst die Verwandtschaft mit Figuren jener tiefstehenden Literatur nicht völlig verleugnen, nicht frei von den mannigfachen Anregungen der Zeit. Aber jede einzelne verschwindet hinter dem, was aus ihr gebildet und zur tiefsten Wirkung gebracht ist. Das Geheimnisvolle der Sänger und das Improvisatorische ihrer Gedichte liegt in ihrem Wesen als Versinnlichungen geheimer Kräfte ebenso begründet, wie ihr Singen selbst aus ihrer wortkargen Natur, und jeder Vers an seiner Stelle aus den tatsächlichen Verhältnissen motiviert ist. Die Wendungen, die den Vortrag beschreiben, sind individualisiert, ohne daß doch die Beschränkung der lyrischen Stimmung auf die Verse durchbrochen wird. Die Verknüpfung

in die Handlung ist von einer nie erreichten Sorgsamkeit und Vielfältigkeit, fast allen gemeinsam ist der Charakter des Vordeutenden, wenn auch nicht auf das Tatsächliche, sodaß sie nicht getrennt von dem Ganzen zu genießen wären; es haftet ihnen vielmehr ein Verknüpftsein mit Geheimnisvollem an, das seltsamerweise sogar auch den Mignon und dem Harfner nicht angehörigen Versen eigen ist. Die Erzielung besonderer Wirkungen durch die Stellung der Gedichte innerhalb der Gliederung des Romans erleichtert Goethe seine Fiktion, der Herausgeber von Papieren zu sein. Was sich nicht mit vielen Fäden in das Ganze verknüpfen ließ, mußte ganz wegbleiben, daher das viele nur erwähnte Singen. Wegen ihrer schiefen Stellung neben den Liedern Mignons und des Harfners fallen auch die im Urmeister noch gebrachten Jugenddichtungen Wilhelms. Im Gegensatz zu ihnen sind die Einlagen wohl durchweg für den Roman, wenn auch nicht aus der Einzelsituation, so doch aus der Gefühlswelt der Gestalten, in der der Dichter während des Schaffens lebte, heraus gedichtet. In ihrem Reichtum sind sie die Blüte der VE.

Aus dieser langen Tradition sind der belesenen Romantik natürlich vielfache Anregungen zugeflossen, nicht nur unmittelbar, sondern auch bereits durch Erneuerungen ihrer und der vorangegangenen Zeit. Reichards Bibliothek der Romane zieht wahllos und mannigfach verfälschend, aber doch verdienstlich vielerlei ans Licht, durch ihre Bearbeitung den Eindruck der gemischten Form als eines überall verbreiteten Stilmittels noch verstärkend. Neben diese der Unterhaltung dienende Betriebsamkeit tritt erfolgreiche wissenschaftliche Arbeit, besonders die von Wackenroders Lehrer Koch. Tieck wird die Reihe der Volksbücher lückenlos erst allmählich bekannt, sein durch den Freund gewecktes Interesse für die ältere deutsche Literatur geht wenig tief, aber er weist die Zeit, der die Banise, Lohenstein und die Insel Felsenburg als Unterhaltungslektüre noch lebendig waren, doch lebhaft auf Aelteres und Besseres, auf Moscherosch und Grimmelshausen, hin. Die Lücken in der Kenntnis des Auslands, von dem die Romantik wie ihr Jahrhundert im Anfang doch nur die Größten und von ihnen nur die Hauptwerke kennt, werden stetig ausgefüllt, wobei der früh sprachkundige Tieck und der systematisch eindringende Wilhelm Schlegel von dem unermüdlich lesenden Friedrich überflügelt werden. Neben den Romanen der Epoche, den Richardson, Hermes, Miller, dringt in die romantischen Kreise aber auch die ganze, vielfach mit VEn., versehene minderwertige Literatur des In- und Auslands als Lektüre und Rezensionsmaterial ein, und die Fülle des

ganz Schlechten stimmt sie zu ernsthafter und milderer Beurteilung des auch nur eine Stufe darüber Erhabenen.

Der diese Anregungen im weitesten Umfang aufnimmt und bis zu allen Konsequenzen führt, ist Tieck; seine Praxis der VE. steht, in vier Kapiteln durch die Perioden seines Schaffens verfolgt, im Mittelpunkt dieser Arbeit. Diese Kapitel gelangen daher hier zum Abdruck.

Gegenüber Tiecks trotz aller Anregungen doch selbständigen Gestaltung der VE. arbeiten die übrigen Vertreter der älteren Romantik hier in bewußter Abhängigkeit von Theorie und Vorbild; als solches wird mehr und mehr der Wilhelm Meister kanonisch, und während die Schlegels vor allem an ihm ihre Theorie auch der VE., zu bilden streben, um dann über die ersten Schritte einer Praxis der Theoretiker nicht hinauszukommen, stellt sich an Hardenbergs Romanfragment das eigentliche Ringen mit dem Vorbild dar. In der theoretischen Stellungnahme zur VE., die, je nachdem sie gestaltet wird, den verschiedensten literarischen Richtungen zu dienen vermag und daher kaum je in ihren Streit hineingezogen wird, ist weder die Zeit, der die Romantik entwächst, noch die vorhergehende auch nur über die schwächsten Ansätze hinausgelangt. Diese gewinnt ihre Theorie auch erst auf grund ihrer selbständigen Produktion. Tiecks Aeußerungen sind spärlich und, da meist bei Gelegenheit des Dramas fallend, nur durch Analogie auf die VE. in der Prosa anzuwenden. Nicht einmal W. Schlegel, der sogar die „Erzählung mit Gesang“ als Gattung statuiert, denkt daran, die Berechtigung der VE. überhaupt zu prüfen, sondern untersucht in seinen Rezensionen nur den Wert der Gedichte an sich und ihre Verbindung mit der Prosa; voll feinen Geschmacks und historischen Sinnes, steht er dabei der Vermischung der Stile und Dichtungsarten durchaus ablehnend gegenüber, strenger allerdings in seiner Theorie als in seiner Kritik, zumal, wo diese sich mit Tieck befaßt, der vor den Konsequenzen jener nicht immer bestünde. Für den revolutionäreren Friedrich aber erhebt sich an stelle der Duldung die Forderung nach dem Vers im Roman unmittelbar aus seiner Theorie von diesem. Die ihr zur Grundlage dienende Produktion ist neben dem Wilhelm Meister Don Quixote und Sternbald. Sein Ideal greift freilich auch über diese hinaus, aber er und die Seinen sind am wenigsten geeignet, es zu verwirklichen. So haben wir von den Schlegels nur mannigfache Ansätze: von Wilhelm 2 Gedichte „aus einem ungedruckten Roman“, der selbst nie in die Wirklichkeit trat, und von Caroline nur Splitter, die jeder Hypothese spotten, von

Friedrich zu einer Zeit, als seine Theorie noch nicht bis zu ihren Konsequenzen fortgeschritten war, einen „Roman“ ohne Verse, und als er das Dichten „gelernt“ hat, eine immer reichere Fülle von Liedern, die er nicht mehr zusammenzufassen vermochte; nur von Dorothea schließlich das erste Buch wenigstens eines Romans, das dem damaligen Stand von ihres Gatten Anschauungen entsprach, freilich ohne irgendwie schöpferisch zu sein.

Aus Novalis eigenem Wesen wachsen zunächst ganz selbständig die Anschauungen heraus, die in Goethes Meister zuerst das zu erreichende, dann das zu überflügelnde Ziel sehen. Gerade das Gebiet der VE. ist der Hauptkampfplatz. Auch in Einzelheiten, die er den Vorbildern, besonders Goethe und Tieck, entnimmt, verleugnet er seine Individualität niemals. Am eigensten aber ist er erst da, wo er am bewußtesten sich an den Wilhelm Meister anschließt, um — ihn zu überwinden. Die poetische Sphäre Goethes wird bei Novalis die Welt des Romans überhaupt, die Träger der Lieder fast zu Allegorien, zu Verkörperungen aller höchsten Mächte, die auf dem Wege des Helden wirken. Die Kette der VEn. bezeichnet diesen Weg, und zugleich den Grundriß der Dichtung, und indem die Verwandlung der bildenden Kräfte in Poesie mit dem Grundgedanken des Werkes übereinstimmt, erlangt das Kunstmittel selbst metaphysische Begründung. Diesem großartigen Wollen steht freilich noch mangelnde Reife des Könnens gegenüber, die das gewaltige Schema noch allzu nackt offenbart. Ansätze zu einer weiteren Ausgestaltung der Technik, dazu, die VEn., zu Trägern mystischer, übernatürlicher Zusammenhänge zu machen, hat bereits der 1. Teil. Was von dem 2. Teil vorliegt, scheint eher Novalis erlahmende Kraft in romantische Formwillkür verfallend zu zeigen, und läßt nur mehr ahnen, daß hier vielleicht wirklich eine „neue Poesie“ entstanden wäre, und der Entwicklung der VE. sich Wege erschlossen hätten, die bis heute verschüttet liegen.

Die Praxis der jüngeren Romantik ist interessant durch die Art, wie sie die als unentbehrlich gewordenes Stilmittel vorgefundene VE. aufgreifen, und wie einzelne dichterische Individualitäten in ihrer Behandlung als besonders typisch hervortreten. Den von Novalis begonnenen Weg, der VE. in der Komposition tiefere Bedeutung zu geben, konnte von ihnen, denen die Konzeption des Kunstwerks als eines Ganzen versagt war, keiner weiter schreiten: sie können das Stilmittel nur in der Einzelausgestaltung fortbilden. Brentanos VEn., als Lyrica freilich wertvoller als die Arnims, sind als Einlagen die

weniger originellen. In dem Märchen „Die Rose“ noch völlig Nachahmer Tiecks, legt er im ersten Teil des Godwi Goetheschen Gestalten vordeutende Verse in den Mund, die als Dichtungen wohl die Tiecks übertreffen, aber wie diese in Briefe eingelegt sind, aus der Prosa hervorwachsen und schließlich des Vorbilds letzte und tollste Uebertreibungen im Durchbrechen aller Form noch übertrumpfen. Der 2. Teil, in dem sich der Dichter, wie es schon Cervantes getan, in romantischer Ironie über sein Werk emporschwingt, gibt ihm in seinem tollen Wirbel Gelegenheit, alle möglichen Versstücke anzubringen, die wie bei dem Spanier und weit mehr als bei ihm, ihrem Inhalt nach dem Werk fernstehen und nur lose angeknüpft sind. Die Zeit der Reife benutzt zwar mannigfache Anregungen, bringt sie aber zu den individuellsten Wirkungen, schafft einzelne neue Typen des Inhalts und der Situation, und wiederholt sogar Ansätze des Godwi, der VE. auch im Verhältnis zum Ganzen größeres Gewicht zu verleihen. Neue Willkür greift dann in der letzten Periode zu neuem Material; die typischen Märcheneinlagen und in dem Tagebuch der Ahnfrau noch Kinderreime, Gelegenheitsverse u. dgl. mit Sentimentalischem und Satirischem überladend, und an Umfang und Zahl ins Maßlose treibend, gestaltet sie der Dichter schließlich zu einem bunten, regellosen Arabeskengewirr.

Von Brentanos dichterischem Charakter zeigt sich in der Behandlung der VE. kaum mehr als die Launenhaftigkeit: Arnims Stellung dazu ist stetig und für ihn ungemein charakteristisch. Nach einigen unsicheren Versuchen und ungeachtet vieler Berührungen im einzelnen findet er seine Eigenart: wie die Tiecks wächst seine Einlage aus der Prosa hervor, aber statt aus ihren lyrischen, aus ihren epischen Elementen; daher auch die Unselbständigkeit und Unverständlichkeit des Gedichtes als solchen. Wenn damit das regelmäßige Entstehen der Lyrik aus dem Roman noch nicht bewiesen wird, so doch durch die zweite Eigenart von Arnims Einlage, die nicht nur Schwäche ist: die vorwärtsdrängende Bewegung, das Fortschreiten der Handlung auch in den Versen, ohne daß diese doch epische Fortsetzung wären. Sie verlieren dabei nicht ihren lyrischen, ihren episodischen und ihren Bekenntnischarakter. Sie wiederholen die Prosaschilderung der Situation, bereichern sie und führen sie fort, um dann ihrerseits von der wiedereinsetzenden Prosa, die oft auch noch einmal rekapituliert, fortgeführt zu werden. Aus der selben Quelle, wie das Haften am Tatsächlichen, fließt schließlich die dritte Besonderheit von Arnims Einlagen, die ihnen ihren höchsten Reiz gibt: die Kraft der sinn-

lichen Anschauung ist es, die jedes entlehnte Schema eigen gestaltet, hergebrachte Typen besonders ausdeutet, die eintönigen Einleitungsformeln immer wieder individualisiert und die ganze Situation in kräftigen Umrissen und leuchtenden Farben emporwachsen läßt. Gemeinsam gestalten diese drei Eigenheiten Arnims Einlage zu der typischen des Epikers.

Im vollsten Gegensatz dazu steht Eichendorffs Technik. So eigen seine Gedichte sind, so unselbständig ist er im Epischen; so versagt er völlig, wo die Verknüpfung Erfindungsgabe verlangt. Seine Einführungssätze sind von dürftigster Einförmigkeit, kaum je gibt er die Geste des Singenden, allenfalls zeigt er ihn in einer umgebenden Landschaft. Das wenige Neue ist nicht sehr charakteristisch, eher schon das, was er sich mit besonderer Vorliebe aneignet. Der grundlegende Unterschied gegenüber seinen Vorgängern beruht in der Isolierung der Einlagen. Umgekehrt wie bei Tieck wirken die Lieder auf die Prosa; was sie ihr geben, ist Klang. Nirgends so stark wie bei Eichendorff ist das Mitklingen der Prosa, die musikalische Begleitung, die sie den Versen gibt. So steht Arnims Farbe Eichendorffs Klang gegenüber; seine Einlage ist die typische des Lyrikers, aber gerade deshalb für die Geschichte eines Kunstmittels epischer Technik von geringer Bedeutung.

Weniger wegen der Eigenart seiner Einlagentechnik in ihrer Ganzheit als wegen der künstlerischen Arbeit im einzelnen, verdient Mörike aus der Zahl der Dichter, die bis zum Verklingen der romantischen Zeit die VE. verwenden, eingehendere Betrachtung. Seine Einlage ist in jedem Falle individuell und bedeutet so ein Fortschreiten auf dem schon von Eichendorff durch die Selbständigkeit der Gedichte und ihre scharfe Trennung von der Prosa begonnenen Wege zu einem neuen Formgefühl und — auch in mancher Einzelheit — ein Wiederanknüpfen beim Wilhelm Meister.

Lebenslauf.

Geboren am 18. Juli 1881 zu Aschaffenburg (Bayern) als Sohn des damaligen Großkaufmanns, jetzigen Rentners Emil Neuburger und seiner Ehefrau Rosalie, geb. Blün, israelitischen Bekenntnisses, besuchte ich seit 1890 das K. humanistische Gymnasium Aschaffenburg, das ich im Juli 1899 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich studierte darauf die Rechte in München, Lausanne, Berlin und Würzburg. In München bestand ich am 6. Nov. 1901 die juristische Zwischenprüfung und in Würzburg am 13. Juli 1903 die erste Prüfung für den höheren Justiz- und Verwaltungsdienst. Hier erwarb ich auch mit einer Dissertation über den Schutz des gutgläubigen Pfandrechtserwerbs und einer am 7. Jan. 1904 abgelegten mündlichen Prüfung mit dem Prädikat magna cum laude die Doktorwürde der rechts- und staatswissenschaftlichen Fakultät (Diplom vom 31. März 1904). Inzwischen war ich Herbst 1903 in der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig immatrikuliert worden. Ich setzte die dort betriebenen Studien der germanischen Philologie im Sommer 1904 und Winter 1904/05 in München, Sommer 1905 in Heidelberg und dann in Berlin fort. Außer denjenigen aus der juristischen Fakultät besuchte ich die Vorlesungen und Uebungen bei den Herrn Professoren und Dozenten Borinski, Brandenburg, Brandl, Braune,

Brentano, Cornelius, Dieterich, Furtwängler, Harnack, Heusler, Herrmann, Hirt, Holz, Jolly, Köster, v. d. Leyen, Lipps, Lotz, Maurer, R. M. Meyer, Mogk, Muncker, Paul, Petsch, Ranke, Riehl, Roethe, Erich Schmidt, Wilh. Schulze, Sievers, Simmel, Voll, Wagner, v. Waldberg, Weber, v. Wilamowitz, Windelband, Witkowski, Woerner und Wundt. — Herrn Professor Erich Schmidt bin ich zu besonderem Danke verpflichtet.

Tag der mündlichen Prüfung: 2. März 1911.